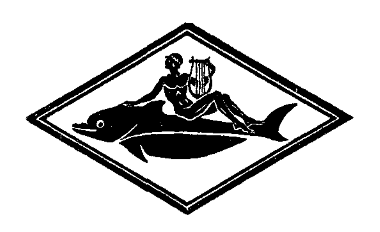
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XX. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKERZIEHUNG

MECHANISCHE MUSIK

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — VERSCHIEDENES

PORTRÄTE

FAKSIMILES

VERSCHIEDENES

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. HALBJAHRSBAND DES XX. JAHRGANGS DER MUSIK (1927/28)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XX. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1928

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART

WOLFGANG AMADEUS MOZART

VON

EDWIN FISCHER-BERLIN

Wenn ich jemand etwas besonders Liebes antun will, setze ich mich ans Klavier und spiele ihm eine Komposition von Mozart. Und nun soll ich über ihn schreiben! Das kommt mir vor, als ob ich einer Person, die ich gern habe, einen Vortrag über die Art und Beschaffenheit meiner Zuneigung zu ihr halten sollte, anstatt sie still bei der Hand zu nehmen und in die herrliche Gotteswelt mit ihr zu gehen, wo die Natur mit tausend geheimnisvollen Stimmen zu uns spricht und wir schweigend mit dem Herzen erleben, was kein Wort auszudrücken vermag. Ja, »mit dem Herzen erleben«, das ist das Wort, das die verborgene Tür zum Sinne Mozartscher Klangwelt öffnet. Doch ist Erleben an Zeit gebunden, und so ist das wahre Verstehen der Abschluß einer Entwicklung, die bei jedem einzelnen sich ähnlich wiederholt.
Die natürliche musikalische Entwicklung bringt uns Mozart anfangs recht nahe durch die Volkstümlichkeit seiner Melodien, die leichte Faßbarkeit seiner harmonischen und agogischen Struktur. Dann folgt meist eine Zeit der Neigung zu großem Kraftaufwand, der Liebe zum Pathos: kein Ausdruck ist äußerlich zu stark, nichts prächtig, virtuos und vollgriffig genug. Wir sind Meister Mozart dann ebenso fern wie in der folgenden Zeit des Suchens nach absolut Neuem, nach Raffiniertem, Überhitztem, Revolutionärem oder formell Problematischem, bis uns eines Tages das Licht aufgeht: hier ist alles: Inhalt, Ausdruck, Phantasie, Form, instrumentelle Wirkung mit den einfachsten Mitteln erreicht. An diesem Tage bist du gerettet von allem Suchen, allem Wollen; hier ist jemand, der wirklich überwunden hat, im Sinne Laotses, der sagt:

> Wollen, ohne Wollen wollen,
> Tun, ohne tun wollen,
> Fühlen, ohne fühlen wollen,
> Großes als Kleines sehen,
> Vieles als Weniges sehen,
> Schlechtes als Gutes sehen.
> Der Vollendete sorgt nicht um Schon-Großes,
> Vollführt dessenthalb Großes.

Solange du das im Leben nicht gelernt hast, wirst du schwer zum götterhaften Spielen mit der Realität gelangen, wirst du Mozart nicht das geben, was er braucht: die Harmonie einer Persönlichkeit. Doch *wie* schwer gelangt man dazu! Ich will versuchen, die ersten Stufen zur Erkenntnis Mozartschen Wesens wiederzugeben, wie sie mir das Leben schenkte. Wer hat den Mozart-Sinn zuerst unserer Generation verkündet? *Ferruccio Busoni.*

Von ihm wird erzählt, daß er in den letzten Lebensjahren einmal die »Entführung« hörte, die ihm lange Zeit nicht begegnet war, und siehe, ihm, dem Kühlen, geistig so unendlich Überlegenen, rann eine Träne kindlicher Glückseligkeit über das zerarbeitete Gesicht.
Und ein anderes Mal hörte ich ihn sagen, als eine Stelle einer Mozartschen Komposition sentimental verschleppt wurde: »Schlank, meine Herren!« Ja, in der Schlankheit, in dem unbeschwerten Schweben, in dem Strebigen der Linien liegt das Geheimnis guter Ausführung.
Es ist oft auf die Verwandtschaft der äußeren Erscheinung eines Künstlers mit seinen Werken hingewiesen worden — und mit Recht. Mozarts leichte, aristokratische Hand streute gern Passagen, Triller, Fiorituren hin, »leichte Blätter auf ein luftig Band«. Also streue auch du, und: con grazia.
Mozart wird immer als jung geschildert. Wenn man seine Jugendkompositionen ansieht, seine Kunstreisen, Erfolge, Enttäuschungen und Erfahrungen miterlebt, hat man das Gefühl, er war mit zwanzig Jahren so weit wie ein Normalmensch mit fünfzig; ich glaube, er starb als Weiser. Er hatte das Irdische wirklich überwunden und nicht allein durch Gnade, Wunder, wie die Leute meinen, sondern durch heilige Arbeit an sich und seiner Kunst. Was geschieht, ist nicht so wichtig, wenn nur das Licht des Herzens leuchtet in Leid und Freude — so deckt sich seine Auffassung mit freimaurerischen Gedanken.
Neulich hatte ich das Glück, einer bezaubernden Persönlichkeit des alten Wien zu begegnen. Wie sie von Leid und Freude sprach, vom »Mutanderl« (~), vom »Nit-gar-so-schwer-Nehmen« und dann bei der nächsten Gelegenheit unter Lächeln ein blankes Auge bekam, um sich gleich darauf solcher Gefühlsbewegung zu genieren — da hatte ich ein Stückerl Mozart.
Und als ich neulich im Lyceo musicale in Bologna (wo Mozart bekanntlich als Vierzehnjähriger nach Absolvierung einer Prüfungsarbeit unter die Meister der Akademie aufgenommen wurde) die Luft altitalienischer Musikerziehung roch (der heutige Direktor ist ein Reger-Schüler), beim Durchlesen altitalienischer Vokalmusik, da hatte ich plötzlich wieder ein Stück von ihm. Und wenn in Beethoven der Dämon aufsteigt und eine Szene in wenigen Tönen charakterisiert ist, so sage man nicht: echt Beethovensch — sondern echt Mozartisch, denn diese großen dramatischen Stellen finden sich zuerst und am packendsten bei ihm. (So z. B. schrieb sich Beethoven die Stelle aus »Don Giovanni«, nachdem im Zweikampfe der Komtur gefallen ist, eigenhändig ab, transponierte sie nach cis-moll und — der Anfangskeim der sogenannten Mondscheinsonate war geschaffen.)
Man gehe vorurteilslos an Mozarts Werke, imitiere bei den Klavierkompositionen weder Cembalo noch Orchester, sondern erlebe ihn mit Phantasie und Herz. Man spiele die weniger bekannten Stücke: die Fantasie in c-moll, die mit 32tel Triolen beginnt, das Adagio in h-moll, die Gigue, die herrliche

Fantasie und Fuge in C-dur, die als unecht umstrittene Romanze in As, die selten gehörten Klavierkonzerte Köchel-Verzeichnis 414 (A-dur), 271 (Es-dur), 453 (G-dur).
Man lasse jeden Ton klingen und sei frei im *Rahmen des Gesetzes*, das ungeschrieben in jedem wahren Musiker lebt.
Mozart ist nicht Süßigkeit, ist nicht Artistik, Mozart ist Prüfstein des Herzens; durch ihn können wir uns schützen vor aller Krankheit des Geschmacks, des Geistes, des Fühlens — hier spricht ein einfaches, nobles, gesundes und unendlich geläutertes Menschenherz in der göttlichen Sprache der Musik.

DIE MOZART-LEGENDE DER GEGENWART

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

LEGENDE DER GESTALT

Sie haben ihm überall Denkmäler gesetzt, und keines gleicht dem andern. Es gibt zahllose Bilder von Mozart und sie sind derart verschieden voneinander, daß man nur schwer daran zu glauben vermag, derselbe Mensch habe ihnen als Modell gedient. Unter den Plastikern und Malern war kein Michelangelo, der den Verwandten des Giuliano von Medici erwiderte, als sie sich über mangelnde »Ähnlichkeit« der Gesichtszüge des herrlichen Pensieroso beschwerten, in dem ja dem schmählich Ermordeten ein Monument gesetzt werden sollte: »Wer weiß in zweihundert Jahren, wie Giuliano wirklich ausgesehen hat? Er wird für die Nachwelt so aussehen, wie ich ihn geschaffen habe.« Aber Mozarts Antlitz und Wesen ist durch keinen Buonarotti nachgeformt und zur endgültigen Lebendigkeit gebracht worden.
Wie hat er wirklich ausgesehen? Und war er wirklich von der heiteren, zierlichen, geistreich galanten und amourösen Art, wirklich nur das genial spielende und spielerische Kind, wirklich nur anmutiges Rokoko mit manchmal betroffen machenden, tragisch mysteriösen Elementen — wie er von den meisten gesehen und empfunden wird? Er ist irgendwie von Geheimnis umgeben; nicht nur in seinem Tod, den er selber dem mörderischen Gift feindseliger Nebenbuhler zuschrieb, nicht nur darin, daß niemand mehr weiß, wo sein Körperliches ruht, sondern weil auch die wenigsten wissen, daß auch sein Geistiges nicht zur Ruhe gebracht worden und zu unabänderlicher Ausprägung gelangt ist: es ist noch immer in Verwandlung begriffen, wirkt sich in jeder Generation anders aus, ist nicht wie das der anderen Meister zu feststehendem, unverrückbarem Besitz im Bewußtsein der Zeiten geworden; es zeigt jedem ein anderes Gesicht, ist noch immer nicht zum ewig Gleichbleibenden erstarrt.

Jedes Jahrzehnt sieht es anders, hat es anders gesehen. Am falschesten wohl jenes, das einen Mozart mit Puderzöpfchen, mit artig vergnügter Schalkhaftigkeit und ein bißchen Frivolität, als den rechten empfand, ein Genie graziös abgezirkelter, verliebter Spieluhrenmusik, einen Watteau der Musik gleichsam. Aber haben ihn jene wesenhafter gefühlt, die einen Raffael der Töne aus ihm machen wollten? Und sieht ihn das Zeitalter Busonis, sehen wir ihn richtiger in seiner Wahrheit? Ist er wirklich nicht Beethovens Vorläufer, sondern sein Gegensatz — der Gegensatz zu aller tragischen Zerrissenheit, zum Gestalter des Ringens aufgewühlter Seelen, des dunklen Menschenschicksals, des mit der Gottheit Hadernden, ist er der Gleichmaßvolle, ewig Sonnenhelle, alles zu Spiel und anmutvollem Schein Sublimierende, der die Musik von der Last des Ausdrucksvollen, den Begrenztheiten des Gefühls befreit hat und nichts als Rhythmus und Melodie will, unbeschwert von irgendwelchem seelisch bedingtem Erleben? Ist er der Erlöser der Musik vom Geist der Schwere, von der bekenntnisreichen Empfindung zur leichtschwebenden Gelöstheit eines überirdischen Reigens, in dem nichts menschlich Dumpfes und Leidvolles mehr ist, nur Tanz der Götter. Botschaft von den Inseln der Seligen, nichts Erdgebundenes, nur gewichtlose Schönheit, höhere Ordnung, Magie des Klangs, ätherisch helle Form, in der nur mehr verklärte Süße, nichts mehr vom Staub des Alltags lebt, reinstes Tönen ohne menschliche Begierden und Schwächen ... sehen wir ihn so richtig? Sicherlich nicht in seiner Totalität, wenn auch all das zu ihm gehört; aber ganz anders gemischt, ganz anders mit dem Elementaren verhaftet. Die anderthalb Jahrhunderte, die seit dem Figaro und dem Don Giovanni verflossen sind, haben dem Licht dieser Schöpfungen eine Strahlenbrechung gegeben, die vom Urgrund ihrer Lebendigkeiten abgelenkt hat. Denn den Zeitgenossen sind sie überladen, schwer verständlich, spröde, sehr irdisch-sinnlich und umstürzlerisch erschienen; und sie waren ebensowenig ganz im Unrecht wie wir.

Wir haben uns daran gewöhnt, Mozart so zu sehen, wie das Wiener Denkmal ihn zeigt, das seltsamerweise von einem Barockkünstler unserer Zeit, von Viktor Tilgner, dem österreichischesten unserer Bildhauer, gemacht worden ist: seltsamerweise, weil kein anderer die Mozart-Gestalt derart ins Rokokohaftzierliche gerückt und das Barock in des Meisters Wesen und Musik offenbar gar nicht gespürt hat: er hat auf ein ganz von Amoretten bevölkertes Postament ein Figürchen gestellt, das jeder Bonbonniere Ehre machen würde; einen kleinen, knabenhaften, grazilen Mann mit Jabot, Eskarpins, Schnallenschuhen und Zopffrisur, und wenn er nicht vor einem Notenpult stünde, würde man ihn eher für einen Tanzmeister am französischen Hof jener Zeit halten. Aber: es ist das Bild, das die Allgemeinheit von Mozart hat. Und dieses Bild ist falsch.

Man betrachte einmal alle Porträts des »Licht- und Liebesgenius der Musik«, versuche auszuschalten, was die Mode des Jahrhunderts bedingt, und man

wird von der Energie und der ungestümen Härte dieses Gesichts überrascht sein; manches dieser Profile mahnt geradezu an Mahlers Asketenkopf mit dem jäh vorstoßenden Kinn und der heftigen Nase: es ist ganz Wille. Und nun nehme man Mozarts Briefe dazu, diese intimsten und unmittelbarsten Dokumente seines Wesens und man wird plötzlich einen ganz anderen sehen als den zärtlich heiteren Sänger der Liebe: einen in Sturm und Leidenschaft hingepeitschten, von inneren Stimmen bedrängten, stolzen, sinnenfroh-derb dem Lebensgenuß hingegebenen und dabei stets bewußt im Todesschatten stehenden, vehement nach dem höchsten greifenden, der eigenen unerhörten Sendung wissend gehorsamen Mozart voll strotzender Kraft, der sich nur in übermütigem Spaß entspannen und der Nähe des Dämons durch Flucht ins Kindische, ja oft Alberne und Zotenhafte entrinnen konnte, in jener seltsamen Reaktion, die so vielen großen Musikern eigen ist: als Rückschlag auf die rasenden Fieberschauer der schöpferisch gesegneten Stunden und ihre Krisen, als schamhaftes Verbergen seines Außersichseins durch ein Hinstürzen ins andere Extrem. Und dazu einen scharfgeistigen Mozart, der den Problemen seiner Kunst mit Ernst nachgeht und sie unübertrefflich zu formulieren weiß; einen, der den Wert des Könnens schätzt, weil er seine Kunst oft als Handwerk üben muß (aber sein Handwerk auch immer als Kunst übt) und sich für Auftraggeber die Finger wundschreibt, durchaus klar über diese nicht der Inspiration, sondern der technischen Beherrschung der Materie abgerungenen Arbeiten, auf die er gerade deshalb stolz ist und es sein darf, nicht nur, weil auch in ihnen immer wieder das Feuer des in Fülle stehenden Genies aufsprüht, sondern weil sie gemeistert und meisterlich sind. (Nur soll die Wahllosigkeit der gedankenlos anbetenden Nachwelt nicht auch diese Werke preisen, die nur mehr als Zeitprodukt und bestenfalls als Tagebuchblätter Geltung haben, nicht wie die andern, die man damit herabsetzt, als unvergängliches Zeichen seiner Herrlichkeit. Der Figaro: ein Wunder Gottes, die bestellten Sonaten und Kammermusiken: ein Wunder Mozarts.) Und dann ist noch ein Mozart des Alltags da, der mit seiner Frau dalbert, gern Billard spielt, großmütig Geld verschenkt und nie eins hat, der voll Sinnenfreude ist, ein bißchen sorglos, leicht melancholisch und rasch wieder zu den gesalzensten und törichtesten Witzen bereit, kindlich vertrauensvoll und kindlich mißtrauisch, dankbar und anhänglich, durch jede Gemeinheit verstört, seiner mühelosen Verdauung ebenso froh wie seines mühelosen Komponierens. Und zuletzt noch ein geheimer, tief religiöser, aber doch im Widerstreit mit allem Dogmatischen stehender Katholik bis ans Ende (und nur als Katholik und als Österreicher ganz zu verstehen), aber doch aus dieser Gedankenwelt ausbrechend und zur Freimaurerei vordringend, die damals wohl noch anders als heute das Geheimbündlerische, die Ordensobservanz, das kulthafte Zeremoniell zur Wichtigkeit erhob und eine geistige Macht ungewöhnlicher Art bedeutete — für Mozarts ungeheure Phantasie, für seinen ethischen Drang nach

Auseinandersetzung mit den Gewalten des Lebens und des Todes, mit den Mysterien des Daseins und der Schicksalsbestimmung des Menschen eine Anziehung ohnegleichen. Seine geistige Todesüberwindung, sein Leben und Schaffen, das im Erdentag das Jenseits vorwegnimmt und doch der Lust und dem Ernst der irdischen Existenz in wahrem Gottesgefühl und Menschengefühl verhaftet bleibt — all das ist eigentlich barock in seiner Mischung, und man fühlt diese Elemente nicht nur in den Symbolen der Zauberflöte; sie dröhnen aus den Posaunen des Don Giovanni und beunruhigen und trösten in den dunkel drohenden und zart geheimnisvollen Klängen des Requiems, der Messen, der Maurerischen Trauermusik und in vielen Episoden der sinfonischen und der Kammerwerke.

Aber: man muß nicht nur das Organ dafür haben; es darf auch nicht durch die landläufige Vorstellung eines Mozart aus Tragant beirrt werden. In alledem ist wenig von der wohlerzogenen Galanterie des Rokoko, von den Schäferspielen, den zierlichen Reverenzen und Rondelschritten, den Schönheitspflästerchen und Puderfrisuren und dem ganzen Komment einer reizenden, schmetterlingszarten, ein wenig verbuhlten, ein wenig verlogenen Etikette längstverstorbener, sehr chevaleresker, sehr treuloser und ravissanter Zeiten. Denn es lebt, ist nicht »historisch« geworden, glüht uns unmittelbar an und spricht von unvergänglichen und vergänglichen Dingen zu jedem, der zu hören vermag.

Das Seltsame ist Tatsache und gilt für Mozarts Äußeres, für seine menschliche Art und für seine Musik: daß gerade das Zeitbedingte an ihm als sein Eigentliches empfunden wird, das Zufällige der modischen Gesittung und ihrer Sprache; und daß man sein Ewiges für jenen Teil seines Wesens hielt, der ausschließlich mit seiner Epoche verknüpft und zum Absterben verurteilt war. Eine Verwechslung, die etwas Tragisches hat (wenn sie auch niemals die Seligkeit im Empfangen Mozartscher Musik herabmindern konnte, weil Verstand und Wissen bei ihrem ersten Ton ausgelöscht werden und nur mehr Seele und Phantasie am Werk sind); die durch die retrospektive Betrachtung verschuldet worden ist und die vielleicht durch die neue Heraufkunft seiner lebendigen Schöpfung, deren Anzeichen eine überwältigende Renaissance seiner Klangwelten ankündigt, endgültig ausgetilgt werden mag.

Aber sie wird immer wiederkehren, denn in ihr liegt das Schicksal jedes wahrhaft revolutionären und revolutionär wahrhaften Künstlers.

LEGENDE DER MUSIK

Es sind nun schon fünfundzwanzig Jahre her, und ich würde es nach weiteren fünfundzwanzig Jahren nicht vergessen: ein Mozart-Fest in Salzburg mit Felix Mottl als Dirigenten. Aber es war nicht seine Stabführung, die in all ihrer kraftvollen Gesundheit und ihrer unverkünstelten Musizierfreude eine solche Offenbarung für mich bedeutet hat. Sondern es waren ein paar Worte, die er

am letzten Abend während eines Banketts an die teilnehmenden Künstler richtete. Er sprach von Mozart, und seine Stimme, in der sonst viel vom wienerisch gemütlichen Tonfall war, hatte sehr feierliche Herzenswärme, als er sich gegen jene wandte, die in dem Meister nichts als frohe Heiterkeit, leichtschwebende Anmut und Süße empfinden und nichts von Hoheit und Weihe, von tragischem Ernst, von drohender Macht und vor allem nichts von all den ungeheuren Verwegenheiten in seinem Werk entdecken, die die Musik mit ungeahnten Möglichkeiten und ungeahnten Erfüllungen im Klanglichen, im Expressiven, im Harmonischen, im Bau und in der melodischen Linienführung bereichert haben: »Mozart ist der kühnste Neuerer der Tonkunst, der je gelebt hat.« Und ebendeshalb hätte er sich gefreut, meinte Felix Mottl, daß man während eines Festes, dem er Schutzheiliger war, aufrührerische Meister wie Liszt und Bruckner aufgeführt habe.

Es war eines jener Worte, die Schleier zerreißen und überraschende Aufhellung bringen. Mozart, der Harmonischste von allen, die mühelose Vollkommenheit ohne Spur des Ringens und sturmvollen Ankämpfens gegen Hemmungen irgendwelcher Art, der Vollender des Ererbten, der Halkyonier und Götterliebling, ein kühner Neuerer und Aufwiegler? Es klang seltsam aus dem Mund eines Wagner-Apostels, seltsam für die Ohren der Jüngeren, die in ihrem Bayreuther Erlebnis jene alarmierende, revolutionäre, aufrüttelnde Macht erfahren hatten, die der Jugend nottut, aber wohl nur aus der eigenen Zeit kommen kann; Mozart war für sie der apollinische Lichtbringer, der beschwichtigende, der entzückende Geist sublimer Beglückung, der Überwinder aller Trübsal und leidvoller Schwere — und sollte zu alledem noch ein Eroberer von furchtloser Kraft, ein Gesetzesbrecher und Regelerneuerer sein? Es klang seltsam. Aber es klang weiter, es wollte sich nicht beruhigen lassen. Und dann kamen Mahlers Figaro und Don Giovanni, kam Richard Strauß mit seiner Mozart-Schwärmerei, die er immer wieder in die liebreichste nachschöpferische Tat einsetzte. Und dann wußten wir endlich, daß Felix Mottl einfach recht hatte.

Edward Dent hat in einem ebenso gescheiten als trockenen und im letzten Sinn musikfernen Buch über Mozarts Opern den Nachweis zu führen gesucht, daß gerade jene Wendungen in des Meisters Schöpfungen, die wir als spezifisch »mozartisch« empfinden, Gemeingut seiner Generation waren; daß sich die komponierenden Zeitgenossen durchwegs in jener melodischen Tonsprache äußerten, die wir als Mozarts unbestreitbares Eigentum liebten. (Es muß also ungefähr so wie heute gewesen sein, wo man die Ausdrucksweise der meisten modern-atonalen Musiker als eine Gleichartigkeit empfindet, die beinahe wie ein vereinbarter Jargon wirkt und die jede Unterscheidung zwischen den einzelnen Erscheinungen schwer macht; es gehört schon eine so starke Begabung wie die Paul Hindemiths dazu, um sich von den anderen einprägsam abheben zu können.) Wer Dents Untersuchungen nachprüft, wird finden, daß seine Behauptung begründet ist; davon abgesehen, daß jene schöne Zeit viel libe-

raler über die Berechtigung gegenseitiger Themen- und Melodienentlehnungen dachte als die heutige. Aber die oft wirklich frappierende Übereinstimmung vieler Motive aus jener Musikepoche mit solchen von Mozart gibt doch zu denken. Liegt die nachwirkende Lebendigkeit eines Tonstücks, sein Zauber und seine Kraft doch nicht nur in der Erfindung des inspirierten Komponisten und spielen andere Imponderabilien mit? Daß es bei sinfonischen Werken nicht so sehr auf den Schönheitswert eines Hauptthemas als auf die Möglichkeiten seiner kombinatorischen Entwicklung, Durchführung und Steigerung ankommt, weiß man längst, und Paul Bekker hat es vor einigen Jahren neuerdings überzeugend dargetan; vermutlich ist die Eingebung des geborenen Sinfonikers gar nicht thematisch, sondern konstruktiv, will sagen: der Höhepunkt der Durchführung dürfte seine erste Vision sein, der ganze Satz kristallisiert sich um dieses Zentrum, und das Thema, das dorthin leiten soll, wird vielleicht erst hinterher als Derivat aus jenem Komplex gefunden. Aber im vorliegenden Fall geht es nicht ausschließlich um sinfonisch konzipierte und um architektonisch aufgerichtete Gebilde; es gilt auch für kleinere, improvisatorischer angelegte, für Arioses und Zwischenspielhaftes. Und da wird es sicher wahr sein, daß es eben nicht dasselbe ist, wenn zwei dasselbe sagen; daß es nicht immer die thematische und melodische Stimme, sondern das ganze Gewebe, die persönliche Atmosphäre, das lebendig Empfangene und Geborene eines Tonstücks ist, was seine Dauer über die Zeit hinaus bedingt; nicht das Zeichen selbst, sondern der Mensch, den es im Gleichnis abkürzend ausdrückt. Die Melodie aus Martins cosa rara, die Mozart im Don Giovanni zitiert, ist unsterblich im Rahmen dieses Werkes. Für sich allein und selbst im Zusammenhang mit der Oper, in der sie steht, ist sie längst gestorben.
Aber jene Zeitbedingtheit vieler Mozartscher Kompositionen ruft eine andere Frage wach: was ist von Mozarts Werk heute noch wahrhaft lebendig?
Seien wir aufrichtig. Die Lüge macht sich mehr als je zuvor im Leben und in der Kunst allenthalben breit, und sie macht vor Mozart nicht Halt: ein wahlloser Kult greift um sich, der für jede Zeile des Geliebten Anbetung fordert und der Bewunderung seiner wahren Herrlichkeiten Eintrag tut. Man kommt auf ganz seltsame Ergebnisse, wenn man diese hinreißend genialen Schöpfungen auf ihre Lebenskraft hin prüft: Inspirationen wundervollster Art zeigen sie oft weniger als minder beflügelte. Liegt es am Textlichen? Liegt es an der höheren Echtheit des subjektiv Bekennenden? Ich weiß es nicht, aber die Tatsache besteht. Ein Beispiel: Cosi fan tutte — die Musik blitzt und funkelt in unerhörter Genialität und unvergleichlicher Laune, sie ist in ihren Höhepunkten sicherlich auf steilster Mozart-Höhe, und das Werk kann nicht leben und nicht sterben. Man sage nichts gegen das Libretto; es ist bestimmt ebensoviel wert wie das zur Entführung und vielleicht sogar wie das zum Don Giovanni, das einen Frauenbesieger zeigt, dem während des ganzen Dramas keine Frau verfällt. Liegt der Grund darin, daß in Cosi fan tutte die Musik unaufrichtig sein,

heucheln, Mummenschanz treiben und die wahren Gefühle verstecken muß und daß das sonst nicht Mozarts Sache ist? Zugegeben; aber er hat das Problem der musikalischen Doppelzüngigkeit und Zweideutigkeit in solch köstlichem Übermut gelöst, hat das Komödienhafte in einer Fülle von verräterischen Glossen und perfid schmeichelnden Melodien so unerhört transparent gemacht und steht derart in Blüte, daß die meisten Stücke des Werks ein einziges großes Entzücken sind. Und doch: Mag sein, daß es im Formalen liegt, im Konzertanten jeder Nummer, die zu Beginn die dramatische Situation unübertrefflich gestaltet, dann aber zu symmetrischem Bau, zum Gleichgewicht durch Repetition, kurz zu »absoluter«, nicht zu dramatischer Musik wird; das Formgesetz kümmert sich nicht um die Forderung des szenischen Vorgangs. Aber derartige Nummern finden sich sogar im Figaro (im Sextett »Laß mein liebes Kind mich nennen« z. B.), auch in Don Giovanni und der Zauberflöte — und doch ...

Es wird wohl so sein, daß für unser Gefühl all das lebendig ist und eine dauernde Beglückung bedeutet, was losgelöst von den Schnörkeln der Zeit und von den Regelketten des Formalen frei und herrlich hinströmt und Mozarts Eigenstes ausspricht. Das empfindet man im Figaro, vor allem in dem göttlichen ersten Finale, und in Cherubins frühlingsheißem Singen (wie abwechslungsreich ist die Periodisierung einer Melodie wie »Ihr, die ihr Triebe« — wie ungefesselt und gegensatzvoll in den Zweitaktgruppen, und gerade dadurch so hinreißend wonnevoll!); im Don Giovanni und der Zauberflöte, der g-moll-Sinfonie und dem A-dur-Quartett, dem g-moll-Quintett, der c-moll-Fantasie und der A-dur-Sonate und gar in einzelnen Partien des Requiems, dem fast unerträglich schönen Ave verum corpus — und wo nicht noch! Aber worin dies spezifisch »Mozartische« nun eigentlich liegt, ist kaum auszusprechen, und nur die unwiderlegliche Empfindung entscheidet zwischen wunderbaren Museumsstücken und ewigen Lebendigkeiten. Sicher ist eines: sowenig der »echte« Wagner im Lenzlied der Walküre, den Blumenmädchenchören des Parsifal, dem Zwiegesang »o sink hernieder, Nacht der Liebe« lebt (ich nenne mit Absicht Überwältigungen des gesegneten Musikers), sondern in der Todesverkündigung, dem Karfreitagszauber, dem ersten Siegfriedakt und vor allem in den unsäglich intimen, kleinen Melancholien in zwei- und viertaktigen Erlesenheiten der Tonsymbole, sowenig ist der »echte« Mozart in den großen Arien, in den Menuetten der Sinfonien, den ausgeweiteten Ensembles zu finden, sondern in seinen Unbefangenheiten, seinen bezaubernden Spitzbübereien, dem Jünglingszauber der Melodik, wo sie einem Wunderbrunnen gleich flutet und den plötzlichen Erschütterungen, wenn die Welt den Atem anzuhalten scheint: man schlage nur eines der eben genannten Werke auf, und des Meisters geliebtes Antlitz blickt jedem mit liebreichem Auge entgegen.

Trotz alledem: wir sehen ihn sogar in diesen höchsten Momenten nicht ganz wie er war. Weil es eben das Los des Revolutionärs ist, niemals richtig erkannt zu

werden: zuerst erweckt er Aufruhr und Entsetzen, stößt durch die Schwierigkeiten des Verstehens ab, die er dem Suchenden aufbürdet und die den meisten unbequem sind, zwingt zum Umlernen, was die wenigsten vertragen, macht die Gelehrtenköpfe toll durch seine Respektlosigkeit gegen der Regeln Gebot — und späterhin wieder denkt keiner mehr an die todesmutige Entschlossenheit, die zu all dem Erobern des Neuen wohl notwendig war; der Pulverdampf ist verflogen, die Sensation vergessen, die eigentliche Tat längst von anderen genützt und dadurch entwertet, was an dieser Musik »interessant«, überraschend, ärgerlich, gefährlich war, ist von ihr abgefallen — jetzt spricht nur mehr ihre Seele, die Seele des Menschen, der sie geschaffen hat. Gewiß, hier ist dann ihr wahrer Wert zu suchen, und alles andere sind Relativitäten. So ist es Richard Wagner gegangen, so ergeht es Richard Strauß, und man entdeckt dabei, daß es mit Mozart nicht anders war. Trotzdem: der entscheidende Schritt nach vorwärts, den die Musik solcher Meister bedeutet, darf nicht verkannt oder gar vergessen werden, auch wenn er nicht mehr unmittelbar fühlbar und schon »historisch« geworden ist. Um so wahrhafter und aufrichtiger gilt es zu sein, wenn es heißt, das ewig Lebendige vom Zeitgebundenen zu scheiden. Mozart wäre der erste, der es selber täte.

Feruccio Busoni war es, der in unseren Tagen Mozart gegen Beethoven auf den Schild erhob, die Abkehr der Musik vom Dämonischen, vom beseelten Ausdruck, vom tragisch Zerklüfteten forderte und im gewichtlosen Kräftespiel, von einer heiter-kühlen ornamentalen Anmut das Heil erhoffte — ahnte er nichts von Mozarts Dämonie, von den Abgründen dieser von allen Schauern der Kreatur erfüllten Seele? Wie dem auch sei, es wurde zum Kampfruf: Zurück zu Mozart — und manche variierten: Vorwärts zu Mozart; als ob eines von beiden möglich wäre, als ob man die Entwicklung zum Zurücklaufen bringen könnte, als ob an der Pforte einer kommenden Zeit nicht ein anderer, ein neuer Mozart stünde, der ebensowenig erkannt würde und dessen himmlische Kindhaftigkeit im Marktbetrieb dieser Welt verloren wäre. Immerhin: man hat ja dieses »Zurück!« versucht und hat dabei übers Ziel geschossen; hat Mozart übersprungen und ist gleich zu Buxtehude, wenn nicht gar zu den Urvölkern gelangt; statt in die Jünglingszeiten der Musik in ihre Kindheits- und Säuglingszeiten; niemals zuvor hat man es sich so bequem gemacht, alte Formen für sich komponieren zu lassen, niemals zuvor hat der Snobismus solche Feste gefeiert. Jetzt aber mehren sich die Symptome für eine Umkehr. Mozart ersteht wieder; seine hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag; und daß vorläufig noch viel Unaufrichtigkeit und summarische Begeisterung mitspielt, braucht keinen anzufechten, der es weiß, was dieser Jungbrunnen für die Musik unserer Tage bedeuten kann.

Vielleicht muß man wirklich der Jugend und ihren Leiden entronnen, muß alt und milder geworden sein, um ganz zu erkennen, welcher Vergessenheitstrank hier jedem am Leben Krankenden gereicht wird, welches neue Jung-

werden diese Klänge vermögen: la mi daró la mano — Voi, che sapete — non pin andrai — seligste Entrückung, Liebe, neuer Glaube an die Menschheit. Gibt es irgendwo noch Tücke und Neid? Unmöglich: eine Welt, in der solche Töne laut wurden, ist die beste aller Welten. Gibt es Untreue und Verrat? Nein, denn ihre Wichtigkeiten werden entblättert, Vertrauen zu allem Guten des Lebens wird wieder wach, wer zu diesen Entzückungen zurückgefunden hat, durch alle böse Leidenschaft und alle Verstrickungen, der ist gefeit, und der geliebte Geist Wolfgangs Amadeus hat ihn zu neuer Liebe, neuem Leben gesegnet.
Daran wird kein Kunstbolschewismus und keine Jugendrebellion viel ändern. Und darin wird unsere Gegenwart mit aller Vergangenheit und aller Zukunft einverstanden bleiben.

MOZARTS »ISACCO«

FIGURA DEL REDENTORE

EIN UNBEKANNTES UND NOCH NICHT HERAUSGEGEBENES ORATORIUM

MITGETEILT VON

FELICE BOGHEN-FLORENZ

Es ist nicht zu verwundern, daß während seiner drei Reisen nach Italien (1769—1773) die Aufmerksamkeit Mozarts auf die Aufführungen der Oratorien gelenkt wurde. Zu diesen Aufführungen strömte das Publikum in die Kirchen und besonders in das Oratorium (Betsaal).
Angelockt von dem Ruf der italienischen Musik und aufgefordert, Opern zu schreiben (Mitridates, Ascanio in Alba, Lucio Silla), kam der junge Komponist, der eben erst dreizehn Jahre alt geworden war, nach Italien und fand hier, wohin er auch kam, begeisterte Aufnahme als Cembalospieler und genialer Improvisator. Auch in den großen Patrizierhäusern hatte er persönliche Erfolge; er entsprach damit ganz dem, was Grimm von ihm gesagt hatte, als er ihn »eines der liebenswürdigsten Geschöpfe der Welt« nannte.
Das Oratorium war damals eine Zwitterform, weit entfernt von dem, was es in der Zeit war, als es hauptsächlich aus vielstimmigen Motetten, die einen einfachen und rein liturgischen Text illustrierten, bestand.
Luca Marenzio und Emilio de Cavalieri hatten damals schon ihre bedeutsamen Werke geschrieben. Das Oratorium hatte einen plötzlichen Wandel und eine Beeinflussung von der Oper her erfahren, indem die Virtuosität der Sänger die ursprüngliche Reinheit des Oratoriums stark schädigte. So wurde das Oratorium eine profane Komposition mit dramatischer Handlung, Duetten, Terzetten, konzertanten Teilen, Finales, Chören, alles wie in einem echten

Melodram. Die Motetten im Konzertstil waren schon verschwunden, und zu den Aufführungen mit Solostimmen gesellte sich das Orchester, ebenso zu der Orgel das Cembalo.

Es ist sehr interessant, zu hören, was der Franzose Mangart über Aufführungen von Oratorien im Jahre 1639 schrieb: »Es ist auch eine andere Musikform entstanden, die in Frankreich noch nicht gebräuchlich ist. Sie heißt ›*Stilo recitativo*‹. Das bedeutendste Werk dieser Art habe ich in dem Oratorium (Betsaal) von San Marcello in Rom gehört, wo sich die beste Gesellschaft Italiens trifft. Diese entzückende Musik wird nur in der Fastenzeit an jedem Freitag von drei bis sechs Uhr aufgeführt. Die Kirche ist nicht so groß wie die St. Chapelle von Paris; es befindet sich in ihr eine geräumige Loge mit einer sanftklingenden Orgel, die gut zur Begleitung von Gesängen geeignet ist. Zu beiden Seiten der Kirche sind zwei kleine Tribünen errichtet, auf denen sich die besten Instrumentalisten versammeln. Die Sänger intonieren eine Geschichte aus dem Alten Testament, in Form einer geistlichen Commoedie, wie die von Judith und Holofernes, Susanna, David und Goliath. Jeder Sänger ist der Darsteller einer Figur dieser Geschichte und verleiht damit der Kraft der Worte erhöhten Nachdruck. Dann erteilt einer der berühmtesten Prediger eine Ermahnung, und die Musik wiederholt das Evangelium des Tages, wie die Geschichte der Samariter, Kanaan, Lazarus, Magdalene und die Passion Unseres Herrn. Die Sänger verkörpern vollkommen die Personen des Evangeliums. Ich kann diese Rezitativmusik nicht genug loben; man muß sie aber an Ort und Stelle gehört haben, um ihren Wert beurteilen zu können.«

Einen Höhepunkt bildete Carissimi mit seinen erhabenen lateinischen Oratorien, von denen »Jefte« das berühmteste ist. Nach Carissimi verlor das Oratorium an musikalischer Energie und an Kraft des Ausdrucks und wurde ein geistliches Melodrama. Es wurden Arien und ausgedehnte Rezitative eingefügt. Mozart selbst sagt in seinen Briefen, daß er eine Oper beendet habe, an der nur noch die Rezitative fehlten, die an sich unwichtig wären und die er sofort fertigstellen könnte.

Es ist fast mit Sicherheit anzunehmen, daß Mozart daran dachte, »Isacco« zu inszenieren; man findet in dem Manuskript die Anmerkung »Isaak knieend.« Denn das Oratorium, das Mozart in Italien vorfand, war ja ein direkter Absenker des Melodramas geworden. Gewiß, manche Dichter von Ruf versuchten, das Oratorium zu veredeln: man denke an Apostolo Zeno und Metastasio, dem wir die Entstehung des Libretto zum »Isacco« verdanken. Im Jahre 1740 schrieb Metastasio »Isacco«, den Mozart dann als Text für sein gleichnamiges Oratorium erwählte. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es in der Zeit zwischen 1770—1775, in der das Oratorium »Isacco«, das bisher unbekannte Werk des göttlichen Meisters von Salzburg, seine schöpferische Geburt erlebte. Und unbegreiflich ist es, wie es möglich war, daß den Musikhistorikern das Vorhandensein dieses Werkes entgehen konnte.

Durch einen Hinweis des berühmten französischen Musikhistorikers *Saint Foix* und durch einen Artikel der Gesellschaft der Italienischen Musikhistoriker auf dieses Werk aufmerksam gemacht, habe ich die beiden Bände, die die Partitur des »Isacco« enthalten, in der Bibliothek des königl. Conservatoriums zu Florenz entdeckt. Es ist jedoch ungewiß, ob es sich um ein Autograph oder um eine Kopie eines Schreibers aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts handelt. Ich glaube aber annehmen zu dürfen, daß an der Echtheit der Komposition in keinem Fall zu zweifeln ist, da erstens: eine Kopie zu dieser Zeit in der Cappella Medicea erschien; zweitens: weil der eigenhändige Namenszug Mozarts unverkennbar ist (siehe das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes), und drittens: vor allem wegen der Schönheit und Innigkeit der Musik und des absolut charakteristischen Mozart-Stiles. Und warum sollte endlich ein Kopist dieser Zeit eine Schöpfung, die fremden Ursprungs ist, Mozart zuschreiben? Und welcher Komponist hätte sich in so vollkommener Weise des Mozart-Stils bemächtigen und eine so melodische Vielseitigkeit und Leichtigkeit, eine so edle Inspiration, die sich niemals widerspricht, aufbringen können? Schon in den ersten Takten der Sinfonie offenbart sich echter, wenn auch jugendlicher Mozart.

Es handelt sich bei dem Fund um zwei Bände auf altem Papier, im Format 31×22; der erste enthält 312, der zweite 246 Seiten. Viele Blätter sind vergilbt, aber die Schrift ist, trotz der vielen Fehler, die sie enthält, sehr deutlich. Das Vorhandensein dieser Fehler ist es gerade, was mich auf die Vermutung bringt, daß es sich hier eher um eine Kopie als um ein Autograph handeln könnte. Der erste Akt besteht aus einer lebhaften Sinfonie in C, Tempo $\frac{4}{4}$, in zweiteiliger Form mit wiederkehrenden Themen und von einer wunderbaren Natürlichkeit in vollkommenem Mozart-Stil. Die Instrumentation ist für Streichinstrumente, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten vorgesehen. Flöten sind in keinem Teil des »Isacco« verwendet.

Es folgen nun ausgedehnte Rezitative Isaaks und Abrahams und eine Arie Isaaks (in B-Allegro moderato). Auf ein neues Rezitativ Abrahams und des Engels folgt die Arie des Engels (in A-$\frac{3}{4}$) ohne Tempobezeichnung, aber vermutlich im Andante. Nr. 3 enthält ein Rezitativ Abrahams (Allegro moderato). Es ist kein Rezitativ secco, allein gestützt auf Akkorde des Cembalo oder des Basses und Cello, sondern ein Rezitativ misurato in c-moll $\frac{4}{4}$, Allegro misurato, abwechselnd mit Orchester und Gesang; es schließt mit einem kurzen Allegro ab. Auf ein Rezitativ der Sara, des Gamari, Abrahams und der Hirten (letztere erscheinen, singen aber nicht) folgt die Arie Abrahams (in C-dur $\frac{4}{4}$ Allegro).

Während Isaak, Sara und der Engel für Sopran geschrieben sind, Gamari für Baß, ist Abraham für Tenor bestimmt, und zwar für einen Tenor mit reicher Vokalisierung, großem Virtuosentum und in einer so hohen Stimmlage (die hohen a, h und c in rascher Aufeinanderfolge), daß man annehmen kann,

die Partie ist für einen Kastraten komponiert worden, die man damals bekanntlich Sopranisten nannte. Es ist sicher, daß bei einer Aufführung des Oratoriums in heutiger Zeit die Tenorpartie des Abraham von einem Soprano leggero gesungen werden müßte.
Diese Abraham-Arie ist ein sehr interessantes Beispiel für den Stand der Gesangstechnik in Italien während der Zeit, in der Mozart dort reiste und lebte. Seine Studien bei *Padre Martini* hatten reiche Früchte getragen. Der große Kontrapunktist aus Bologna schrieb ihm am 18. Dezember 1776: »Ich sage Ihnen in vollster Aufrichtigkeit, daß mir Ihre Mottete in dem Offertorium ›Misericordias Domine‹ (geschrieben und übersandt 1775) gut gefällt; besonders deswegen, weil man alles in ihr findet, was die moderne Musik verlangt: gute Harmonie, schöne Übergänge, maßvolle Bewegung in den Violinen, natürliche Modulation und sichere Stimmführung. Ich freue mich und bin sehr glücklich darüber, daß Sie sich, seitdem ich in Bologna das Vergnügen hatte, Sie auf dem Cembalo zu hören, auch in der Komposition in so hohem Maße weiter entwickelt haben.«
Nach einem Rezitativ Saras, Gamaris und Isaaks (Nr. 4) finden wir eine Arie Isaaks, nur begleitet von gedämpften Geigen (Es-dur Adagio). Dann folgt nach einem neuen Rezitativ (Sara, Gamari und Hirten) eine Arie Saras (G-dur Andante $\frac{3}{4}$).
Um nicht noch länger auf Rezitative hinzuweisen und die Reihenfolge der Arien aufzuzählen, erwähne ich nur noch, daß Nr. 6 eine energisch-profilierte Baßarie Gamaris in D-dur $\frac{4}{4}$ Allegro: »Siam passeggeri erranti« (wir sind wandernde Leute) ist und daß Nr. 7, als Ende des 1. Aktes, aus einem Terzett Isaaks, Saras und Abrahams besteht.
Der 2. Akt fängt mit einem Rezitativ Saras an, dem Orchesterzwischenspiele eingefügt sind. Dann folgt eine Arie in reiner Kadenzform, die ebenfalls von Sara gesungen wird. Schließlich möchte ich noch bemerken, daß sich in dem Manuskript ein »Marcia da lontano« (ein in der Ferne erklingender Marsch) vorfindet, kurz und charakteristisch, der wohl zweimal während der Entwicklung der Handlung wiederkehren muß; denn ich fand noch an zwei Stellen der Partitur eine Anmerkung: »Marcia D. C.«. Dann folgt eine Arie Isaaks, eine Abrahams und ein Terzett Saras, Isaaks, Abrahams, dem einige Soli für Hörner, englische Hörner und Fagotte voraufgehen. Dieses Terzett ist wohl als die bedeutendste Nummer des ganzen Werkes anzusprechen. Mit ihm würde man bestimmt, wenn die Aufführung in guten Händen läge, immer großen Erfolg haben. Mit einem brillanten Presto-Finale schließt dieses Oratorium, das sicher bald zahlreiche Aufführungen in Italien und im Ausland erleben wird und das uns ein wertvoller Hinweis ist für die Wege, die das große Genie Mozarts gehen mußte, um in voller Reife die Meisterwerke schaffen zu können, die wir bewundern, die unsere Freude sind, die alle Völker und alle Herzen im gleichen Gefühl vereinen. [Aus dem Italienischen übersetzt von *Germano Arnaldi*.]

VOM KUNSTVERSTAND BEI MOZART

VON

FRITZ LAUHÖFER-MÜNCHEN

Die Sehnsucht unserer Tage geht wie in aller Kunst so auch in der Musik nach naivem Schaffen. Es ist kein Zufall, daß unserer problemschweren, nach Neuem ringenden musikalischen Gegenwart Mozart wieder näher rückt. Es sind nicht die schlechtesten der jungen Musikergeneration, die sich an Mozart zu orientieren beginnen. In dieser Tatsache spricht sich Selbstbesinnung und Wille zur Abkehr von allem Ungesunden, Manierierten aus.
Ist es ein Wunder, wenn steril gewordene Zeiten voller Neid und Bewunderung wieder auf eine Künstlernatur schauen, die Träger einer Produktivität ohnegleichen war? Für sie ist Mozart der Inbegriff des schöpferischen Musikschaffens und die reine Verkörperung des Urmusikantentums. Ihnen verbinden sich mit dem Begriff Mozart Vorstellungen an eine Erscheinung, bei der sich alles Leben und Erleben in Musik umsetzte. Der Name Mozart ist gleichbedeutend mit einem Künstlertum, das die Menschheit mit einer Fülle herrlichster musikalischer Eingebungen beglückt hat. Das Erlebnis Mozart: Eintauchen in eine Welt reiner Schönheit und Empfindung.
Dieses Erlebnis ist so stark und zwingend, daß alle Betrachtung Mozarts von der Naivität und Unreflektiertheit als dem augenfälligsten Grundzug des Mozartschen Genius ausgegangen ist. Goethe stand ganz im Banne des dämonischen Musiktriebes und des unbedingten Müssens im Schaffen dieses liebenswerten Künstlers, als er von Mozart als dem Schöpferischen schlechthin sprach.
Dieses dem allgemeinen Empfinden so nahe liegende und vertraute Bild Mozarts hat nicht zuletzt unter dem Einfluß Richard Wagners eine durchaus einseitige Zuspitzung erfahren. Richard Wagner war es, der in »Oper und Drama« Mozart als den Licht- und Liebesgenius feierte. Sein begeisterter Hymnus auf die intuitive Musikkraft Mozarts bleibt sein Verdienst und eine schöne Tat. In dem herrlichen Worte Richard Wagners, der als fruchtbarer Musiker wie kein anderer prädestiniert war, die ganze Größe des Mozartschen Genius zu erfassen, kommt die Ergriffenheit vor dem wahrhaft Schöpferischen und die Erkenntnis zum Ausdruck, daß alle Kunst ihren Urgrund hat in der Inspiration des Begnadeten.
Es ist bekannt, daß Richard Wagner im Zusammenhang mit diesem Worte in »Oper und Drama« jenen Ausspruch getan hat von der ästhetischen Einsicht bei Mozart, die sich nicht höher versteige als seine berühmte Definition von seiner Nase. Neben der Bejahung der unvergleichlichen musikalischen Schöpferkraft Mozarts die Verneinung seines künstlerischen und kritischen Verstandes!

Wir wissen heute, daß die Darlegungen Wagners in »Oper und Drama« keineswegs von Einseitigkeiten und Gewolltheiten frei sind. Die zahlreichen Inkonsequenzen, die den Ausführungen hier unterlaufen sind, fallen jenem Wagner zur Last, der in Oper und Drama die Rechtfertigung seines Musikdramas geben wollte. Sie gehen auf das Konto des leidenschaftlichen, ganz von seinen Ideen besessenen Geistes, der auch vor Willkürlichkeiten nicht zurückschreckte, um diese bei Persönlichkeiten wie Gluck und Mozart nicht eben leichte Aufgabe in seinem Sinne zu lösen. Auch dieser Ausspruch — darüber kann kein Zweifel sein — mußte dazu dienen, eine Wagners theoretischen und ästhetischen Postulaten wenig entgegenkommende Künstlerpersönlichkeit wie Mozart seinen musikdramatischen Forderungen einzuordnen.
Die Wertung Mozarts durch den Ästhetiker und musikdramatischen Eiferer Wagner kann keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. So sehr sie dem schöpferischen Genius Mozart gerecht geworden ist, in ihrer Zuspitzung hat sie eine Seite des Mozartschen Wesens in den Hintergrund treten lassen, die für denjenigen, dem sich Mozart nicht nur als produktiver Musiker, sondern auch als geschlossene künstlerische Persönlichkeit darstellt, aus der Gesamterscheinung Mozarts nicht wegzudenken ist. Die Prävalenz der einen, das Fehlen oder geringes Entwicklungsmaß der anderen künstlerischen Fähigkeit ist schlechterdings unvereinbar mit einer zu so vollkommener Harmonie gediehenen Künstlernatur. Sie bedeutet in letzter Konsequenz nichts mehr und nichts weniger als eine Einschränkung der Gesamtpersönlichkeit Mozarts.
Wer trotz allen Sträubens, den scheinbar Rationales und Vernunftgemäßes anklingenden Begriff Kunstverstand mit Mozart und seinem beseelten, gefühlsgesättigten Werk zusammenzubringen, den Versuch unternimmt, das von Wagner geformte Bild Mozarts seiner Einseitigkeit zu entkleiden, wird sich der Begrenztheit seines Beginnens von vornherein bewußt sein müssen. Die Vergeblichkeit des Bemühens, hier etwa mit kritischer Sonde die Schranken aufdecken zu wollen, wo die Inspiration aufhört und der Kunstverstand beginnt, wird bei keinem Künstler so offenbar wie bei Mozart. Jener intellektualistische Hochmut, der glaubt, Künstler und Kunstwerk mit dem Seziermesser des Anatomen in seine Bestandteile zergliedern und auf eine ästhetische Formel bringen zu können, der sich vermißt, begrifflich nicht Faßbares und Unaussprechliches ans helle Tageslicht zerren, letzte Geheimnisse und Unergründlichkeiten des künstlerischen Schaffens mit dem prüfenden Verstand durchleuchten zu können, muß vor der Persönlichkeit Mozarts zuschanden werden. Die Lebensfülle und harmonische Ganzheit Mozarts spottet aller derartiger Analysierungsversuche eines formalistischen Kritikertums. Das ist eine Erkenntnis, zu der schon die Ehrfurcht vor dem Lebendigen und organisch Gewachsenen aller Kunst führen sollte.
Aber auch mit dieser Einschränkung der Erkenntnis, die eben durch die Tatsache gegeben ist, daß der Künstler eine Totalität bildet und als solche nicht



Wide World Photos, Neuyork-Berlin

Das jüngst aufgefundene Wachsporträt Mozarts



Titelblatt des kürzlich entdeckten Oratoriums Isacco von Mozart

zerlegbar ist, tritt der ausgeprägte künstlerische Verstand bei Mozart überzeugend genug in die Erscheinung. Die nähere Prüfung ergibt nicht nur die Hinfälligkeit der Wagnerschen Behauptung von der Diskrepanz zwischen Intuition und Kunstverstand bei Mozart, sondern macht auch die Schwächen der Argumentierung Wagners offenbar. Dieser Eindruck verstärkt sich dem Unbefangenen zur Feststellung eines weiten und umfassenden Künstlertums bei Mozart, das neben dem verzehrenden Feuer musikalischen Schaffenmüssens noch Raum genug hatte für kritischen Abstand gegenüber seinen eigenen Konzeptionen wie auch den allgemeinen künstlerischen Erscheinungen und Tatbeständen.

Richard Wagner geht in »Oper und Drama« von der zahlenmäßigen Geringfügigkeit der ästhetischen Auslassungen Mozarts aus. »Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt alle seine Reflexion gewiß sich nicht höher als seine berühmte Definition von seiner Nase.« Sein musikdramatischer Übereifer führt ihn hier zu einer Verkennung der durchaus verschieden gelagerten Verhältnisse seiner Zeit und derjenigen, in die sich das Schaffen Mozarts gestellt sah. Wir haben hier die merkwürdige Tatsache zu verzeichnen, daß Wagner gewissermaßen die besonderen Bedingtheiten seiner Zeit in die Mozarts hineinprojiziert. Wäre Richard Wagners Objektivität in »Oper und Drama« bei der Prüfung der Frage, inwieweit bei seinen Opernvorgängern bereits Ansätze zu dem von ihm ersehnten Musikdrama feststellbar waren, nicht von vornherein von der Absicht getrübt gewesen, zu ganz bestimmten, im Sinne seiner musikdramatischen Maximen liegenden Ergebnissen zu kommen, so hätte ihm die Unhaltbarkeit seines Ausspruchs zum Bewußtsein kommen müssen.

Wir sehen uns heute reichen ästhetischen, insbesondere musikästhetischen Erkenntnissen gegenüber. Der Ausbau der Ästhetik und der fortschreitenden Musikwissenschaft haben uns eine außerordentliche Erweiterung unseres Wissens in dieser Hinsicht gebracht. Aus der Überfülle unserer Zeit heraus sind wir — auch Richard Wagner ist dieser Versuchung erlegen — nur zu leicht geneigt, mit durchaus falschem, an unseren heutigen Verhältnissen gemessenem Maßstab an Mozart heranzutreten. In Richard Wagner hat der Ästhetiker, Dichter und musikproduktive Künstler eine selten harmonische Vereinigung erfahren. Der glückliche Zusammenklang und die gleichgewichtige Ausprägung dieser Kräfte bei Wagner war nur zu sehr geeignet, seine Urteilsfähigkeit für die Realität der Mozartschen Zeitepoche zu trüben.

Die Auseinandersetzung Wagners mit Erscheinungen wie Gluck und insbesondere Mozart, die Darlegung ihres Verhältnisses zur Operndichtung ist bezeichnend für die Gewaltsamkeit der Wagnerschen Argumente. Moos*) hat die zahlreichen Widersprüche aufgedeckt, durch die Wagner hindurch mußte,

*) Richard Wagner als Ästhetiker, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

um zu seinen Ergebnissen zu kommen. Er hat sehr richtig darauf hingewiesen, daß auch ein Goethe als Operntextdichter Mozarts sich dem damaligen Stande des musikdramatischen Ausdrucks hätte anpassen müssen, der durch ihn wohl an dichterischen Feinheiten im einzelnen, nicht aber an dramatischer Gestaltung im ganzen hätte gewinnen können. Wenn Gluck und besonders Mozart ihre Werke in den überkommenen Formen schufen, so bedeutete das keineswegs, wie Wagner meint, daß sie sich damit von dramatisch-dichterischen Prinzipien loslösten und lediglich auf die Herausstellung des »rein musikkünstlerischen Gehaltes« bedacht waren. Innerhalb des damals gegebenen musikdramatischen Ausdrucks, der als solcher ja noch in den Kinderschuhen steckte und sich noch in keiner Weise mit dem bereits zu hoher Blüte gelangten reinen Wortdrama messen konnte, strebten sie nach organischer Weiterentwicklung. Im übrigen war dabei ihr Schaffen spontan und naiv und noch nicht von der überheblichen, heute vielfach üblich gewordenen Sucht belastet, schöpferische Ohnmacht mit ästhetisierenden Theoremen und Programmen zu verdecken.
Dann ein Weiteres, was nicht zuletzt auch die Spärlichkeit der ästhetischen Mitteilungen Mozarts erklärt. Wer war da, der für eine Aussprache über musikalische und künstlerische Dinge in Frage gekommen wäre? Sieht man von den wenigen, an einzelne Persönlichkeiten gerichteten Briefen ab, in denen sich derartige Reflexionen finden, so vollzog sich die künstlerische Zwiesprache im wesentlichen zwischen Wolfgang und seinem Vater. Leopold Mozart war nicht nur der gütige Vater, sondern auch der hochgebildete und verstehende künstlerische Berater.
Die Briefe Mozarts sind Dokumente edlen Menschentums und als solche immer wieder ein hoher Genuß. Darüber hinaus geben die zwischen Gespräche über Alltäglichkeiten, Scherze und Sarkasmen gestreuten Bemerkungen über Künstler und Kunst einen guten Einblick in die Werkstatt des künstlerischen Gestaltens bei Mozart. Sie legen Zeugnis ab von einem Geist, der dem, was mit seinem Werk zusammenhing, wie auch allem musikalischen und künstlerischen Geschehen seiner Zeit kritisch und aufgeschlossen gegenüberstand. Der Tod Leopold Mozarts hat nicht nur mit rauher Hand eingegriffen in ein selten herzliches und harmonisches Vater-Sohn-Verhältnis, er hat auch — so dürfen wir annehmen — einer künstlerischen Zwiesprache ein Ende gemacht, die unter glücklicheren Umständen, bei längerem Leben des Vaters uns wohl noch manche wertvolle Äußerung Mozarts gerade aus der Zeit seines reifsten und abgeklärtesten Schaffens gebracht hätte.

Tiefer künstlerischer Ernst und scharfe Beobachtungsfähigkeit sprechen aus diesen Bemerkungen, die sich eigenartig genug ausnehmen in dem naiven kindlichen Geplauder der Briefe. Wer diese bei aller köstlichen Frische, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit scharfsinnigen Auslassungen auf sich wirken läßt, dem bestätigt sich das Urteil, das Mozarts Schwester Nannerl

über Wolfgang fällte, als sie sagte, ihr Bruder, der in allem sonst zeitlebens ein Kind blieb, sei in musikalischen Dingen nicht nur ein Könner von außerordentlicher Frühreife gewesen, sondern auch im verstandesmäßigen Urteil. Schon die Jugendbriefe aus der italienischen und Pariser Zeit offenbaren diese erstaunliche künstlerische Frühreife Mozarts. Seine Urteile über Sänger, Musiker und Schauspieler sind prägnant; von scharfer Zeichnung und beißendem Sarkasmus, wo er Aufgeblasenheit, Gespreiztheit und hohles Virtuosentum erkennt. Er fühlt jede Schwäche und ist frei von allem falschen Enthusiasmus. Die Art, ausübende Künstler zu sehen, die Bestimmtheit des Urteils gegenüber ihren Leistungen, doppelt erstaunlich in einer Lebensperiode, wo noch keine restlose Auseinandersetzung mit den künstlerischen Fragen und Problemen stattgefunden hat, ist bereits ein früher Beleg für die Tatsache, daß in seiner Entwicklung der kritische Verstand der schöpferischen Kraft durchaus parallel geht. Die Anteilnahme an allem Zeitgeschehen, allen Fragen, an die sein Erkennen herantritt, das Verwerten und Nutzbarmachen alles dessen, was sein genialer Blick als wert- und ausdrucksteigernd erkennt — man denke nur an Mozarts Haltung gegenüber dem Melodrama und der Orchesterkunst der Mannheimer Sinfoniker —, seine klare Erkenntnis, wie sehr sein instrumentales und musikdramatisches Schaffen von hier aus Bereicherung erfahren könne, war nur einer Künstlernatur möglich, der die Kräfte des kritischen Verstandes voll zu Gebote standen.

Kann man angesichts jener Stelle der Mozartschen Briefe, die von der Prüfung von »Hundert Bücheln« auf ihre Kompositionswürdigkeit berichtet, von Wahl- und Sorglosigkeit in der Auswahl der Textvorlage sprechen? Läßt sich das Wort Wagners von dem durch keinerlei ästhetische Skrupeln getrübten Mozartschen Musikschaffen aufrecht erhalten, wenn Mozart in einem seiner Briefe äußert, er habe Lust, eine »musikalische Kritik mit Exempeln« zu schreiben? Der Plan ist nicht zur Ausführung gekommen. Diese Tatsache hat jedoch nichts Erstaunliches für den, der bedenkt, wie sehr Mozart nach seinen eigenen Worten »in der Musik steckte«, wie sehr ihm das musikalische Schaffen natürlicher Lebensausdruck geworden war. Die schöpferisch-musikalische, stets nach Auslösung und Mitteilung drängende Bewegtheit Mozarts hat wohl seine Verwirklichung verhindert. Auch unausgeführt bleibt diese unter dem Eindruck schlechter Textvorlagen geäußerte Absicht ein Beweis dafür, wie sehr derartige Überlegungen in Mozart vorgingen, wie lebhaft sie seinen Geist beschäftigten.

Die Unzulänglichkeit der Operntextdichter seiner Zeit, ihre Unfähigkeit, gute kompositionswürdige Libretti zu liefern, erkannte Mozart sehr wohl. In kräftigen Worten hat er in seinen Briefen seinem Ärger über die Trockenheit und Banalität der Textverfertiger Ausdruck gegeben. Bezeichnend für seine kritische Stellungnahme gegenüber der Textvorlage sind die lebhaften Auseinandersetzungen mit den Textverfassern seiner Opernfrühwerke »Ido-

meneo«, »Gans von Kairo«, »Gefoppter Bräutigam«. Wie stark und interessiert sein Verhältnis zum stofflichen Vorwurf war, das, wenn sein künstlerischer Verstand es für notwendig hielt, in aktive Einflußnahme und Verbesserungsvorschläge übergehen konnte und selbst nicht davor zurückschreckte, in künstlerischer Selbstzucht musikalisch Wertvolles höheren dramatischen Forderungen zu opfern, zeigt am besten jener bekannte Brief über die Entstehung der »Entführung«. Und wären uns nur diese Bemerkungen mit ihrem prachtvollen Einfühlungsvermögen in die Gestalten der Opernhandlung, insbesondere Osmins, überkommen, so wäre damit der volle, überzeugende Beweis für Mozarts schöpferischen Kunstverstand erbracht.
Nichts liegt ferner — darin wird man Wagner zweifellos beistimmen dürfen — als das Bild des experimentierenden Mozart, der sich von einem Versuch zum andern wendet, um das Problem der Oper zu lösen. Ein Opernrevolutionär war Mozart nicht. Er ließ sich daran genügen, in die alte Form den Geist und Adel seiner Musik zu gießen. Aber was Gestalten wie Gluck und im besonderen Mozart nicht nur für die Geschichte der Oper im allgemeinen, sondern auch der Oper als besonderen Kunstgenres so groß und bedeutsam erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß in ihnen musikalischer Instinkt, künstlerischer Verstand und musikdramatische Ausdruckskraft stark genug waren, um die überkommene Form mit neuem Inhalt zu füllen und diesen zu einem ungleich Höheren, Wertvolleren zu entwickeln. Stark genug, auch textliche und dramaturgische Dürftigkeit und Schwäche zu überdecken.
Mozart hat nicht nur, wie Wagner meint, »mit der edlen Einfalt seines rein musikalischen Instinktes das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen«. Richard Wagner sagt in »Oper und Drama« so schön, daß Mozart das »Kunststück der modernen Musikmacher wenig verstanden habe, auf eine schale, unwürdige Grundlage goldflimmernde Musiktürme aufzuführen und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichterwerk hohl und leer war«. Er weist darauf hin, daß es ihm nicht möglich war, zum »Titus« eine Musik wie die des »Don Juan«, zu »Cosi fan tutte« eine Musik wie die des »Figaro« zu erfinden. Das ist doch nichts anderes als das Eingeständnis einer bei Mozart über die musikalische Phantasie und die Einfalt des rein musikalischen Instinktes hinausgehenden künstlerischen Urteilskraft.
Das Eindringen in die inneren Gestaltungsgesetze und das feinnervige Erfassen des jeweils Notwendigen und Adäquaten ist nirgends sinnfälliger als im Opernschaffen Mozarts. Der Werdegang der musikdramatischen Werke Mozarts ist untrennbar verbunden mit dem Walten eines Kunstverstandes, dem die Kongruenz von Wort und Ton, Wahrheit des Ausdrucks und Mannigfaltigkeit der Motivierung oberstes Gesetz ist. Er ist nicht zu denken ohne eine kritische Distanzierung, die Wesentliches wie Nebensächliches der Handlung mit Liebe und sensitiver Witterung umfaßt. Er ist undenkbar ohne eine

künstlerische Ökonomie, welche die musikalischen Mittel nicht hemmungslos verströmt, sondern in weisem Maßhalten mit den Absichten des Vorwurfs zur Übereinstimmung zu bringen sucht. Die Sicherheit des Instinktes, unter dessen starker Kontrolle Mozarts musikdramatisches Schaffen von der jüngsten Oper bis zur reifen Gestaltung seiner Meisterwerke »Entführung«, »Figaro«, »Don Giovanni« und »Zauberflöte« steht, die Klarheit und Folgerichtigkeit der dramatischen Entwicklung, der scharfe Blick für bühnenwirksames und doch innerlich wahrhaftiges Geschehen sind ein einziger herrlicher Beweis für einen wahrhaft großen Kunstverstand. Weshalb strömen die Charaktere der Mozartschen Opernwerke urwüchsiges Leben aus? Weil sie gesehen und gestaltet sind aus einem Schöpfertum, dem alle Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens so unvergleichlich zur Verfügung waren. Einem Schöpfertum, das eben wegen seiner Universalität alle Opernhandlung aus der Sphäre nicht eben großer Bedeutsamkeit des tatsächlichen Vorgangs zur Höhe künstlerischen Geschehens emporzuführen und in blutvolles Leben umzusetzen vermochte. Vor diesem Kunstverstand mußte alles Unlebendige, alle konstruktive Absicht abfallen.

DER »ANDERE« MOZART

MOZARTS TANZPANTOMIME UND DIE PHANTASIE FÜR EINE ORGELWALZE

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Nur in einer beschränkten Wahl, die Zufall und der Aufnahmewille der Zeit aus dem Gesamtwerk auslas, erscheint das Genie der Nachwelt. Alles, was abseits von dem typisch gesehenen Bilde liegt, ist vergessen und wird nur noch von der wissenschaftlichen Forschung gesichtet. Nur wenn die eigene Zeit einen Wandel im Klangerleben vornimmt, weicht die Starrheit im geschichtlichen Bilde. In dem gleichen Maße wie die bisher gültigen Werte sinken, mehren sich die »Entdeckungen« an den alten Meistern. Neue Seiten werden offenbar, halb vergessene Werke zum Mittelpunkt eines neuen Erlebens.

Daß wir in einer solchen Zeit des Stil- und Hörumschwunges stehen, weiß jeder, den Musik noch angeht. An unserem Verhältnis zu Beethoven und zu Bach fühlen wir am deutlichsten unsere neue Einstellung zum musikalischen Erleben. Aber auch keiner der anderen Meister wurde von der alles umwertenden Zeit verschont.

Fast scheint es, als ob nur der Wille, endlich auch die *andere* Seite an jedem Komponisten zu entdecken, maßgebend für die anders gerichtete Einstellung

war. Denn was ist es anders, wenn wir statt des pathetischen Beethoven plötzlich den spielerischen, den formalen oder den »statischen«, den »menschlichen« oder den revolutionären Beethoven bevorzugen, wenn wir statt des spielerisch-heiteren Mozart ebenso hartnäckig den tiefen, den dämonischen, den tragischen Mozart betonen, was ist dies anders, als die Wellenbewegung einer musikalischen Mode, die neues Schöne sehen will, damit das alte Schöne nicht durch allzulanges Betrachten sich abnutze.
Damit unsere eigene musikalische Erkenntnis nicht erstarre, wechseln wir in der Vorliebe für die einzelnen Meister, ihre Werke und ihre Stiloffenbarungen. Die Komponisten aber, die dieses Austauschen des Erlebens am mannigfachsten ermöglichen, die sich klassisch und romantisch, mystisch und sachlich, naiv und kompliziert zu gleicher Zeit geben, scheinen uns die reichsten, die vollendetsten Musiker.
So *fließt* alle begrifflich und gefühlsmäßig erschaute Stilbetrachtung, ihr Farbenspiel ist unerschöpflich, ihr Wesensgrund nur bleibt derselbe.
Betrachten wir nun, und zwar an weniger bekannten Werken, *Mozart* nach zwei bestimmten, anscheinend ganz entgegengesetzten Richtungen, den Mozart der Ballettmusik und den Mozart in seinen Kompositionen für eine Orgelwalze, so haben wir sofort zwei mögliche Kontraste: den tänzerischen und, wenn man so sagen darf, den mechanisch-sachlichen Mozart.
So viel auch jeder vom ewig heiteren Mozart weiß, so wenig bekannt sind seine Ballettmusiken, diese wahrhaft heiteren Spiele geworden. Und dabei gibt es neben Mozarts (für Noverre geschriebener) Musik zu Les Petits Riens eine Komposition für eine Pantomime,*) die bereits durch ihre Entstehung als Gebrauchsmusik im reinsten Sinne für unsere Zeit von Interesse sein müßte. Mozart schrieb diese Musik für ein Maskenfest im Jahre 1783; die Personen der Pantomime sind Pantalon, Colombine, Pierrot und der Dottore. Von Mozart selbst erfahren wir, wie sich die Aufführung, die er selbst mit seinen Freunden bestritt, im einzelnen gestaltete. In einem Brief an den Vater (12. März 1783 aus Wien) heißt es:

»Wir haben am fasching Montag unsere Compagnie Masquerade auf der Redoute aufgeführt. — sie bestund in einer Pantomime, welche eben die halbe stunde, da ausgesetzt wird, ausfüllte. — Meine schwägerin war die Colombine, ich der Harlequin, Mein schwager der Piero, ein alter tanzmeister (Merk) der Pantalon. ein Maler (grassi) der Dottore. — Die Erfindung der Pantomime, und die Musick dazu war beydes von mir. — der tanzmeister Merk hatte die Güte uns abzurichten; und ich sag es ihnen wir spielten recht artig. — hier leg ich ihnen die ankündinung davon bey, welche eine masque als kleperpost gekleidet den masquen austheilte. — Die verse, wenn sie schon knittelverse sind, könnten besser seyn; das ist kein Product von mir. — der schauspieller Müller hat sie geschmiert.«**)

Von dieser Pantomimenmusik befindet sich die allerdings nicht ganz vollständige Violinstimme im Original auf der Berliner Staatsbibliothek.***) Daß

*) Köchel-Verz. Nr. 446 (Fragment), veröffentlicht in der Gesamtausgabe, Serie 24 Nr. 18.
**) Die Briefe W. A. Mozarts, herausgegeben von Ludwig Schiedermair, Bd. II, S. 217.
***) Für die Einsicht in das Autograph bin ich Herrn Professor Johannes Wolf zu Dank verpflichtet.

Mozart für diesen tänzerischen Vorwurf, den er selbst ersonnen hatte und selbst mit Freunden ausführen wollte, den ganzen Reichtum an melodischen Einfällen verschwendete, wird nicht weiter wundernehmen. Aber wie die melodische Linie jedesmal die einfachste und klarste Form für den Ausdruck der tänzerischen Situation findet, wie an Stelle des fehlenden Wortes die Musik allein »spricht«, ist bezeichnend für diesen spielerischen, aber in der Melodieform höchst konzentrierten, die *Sache* jedesmal genau treffenden Stil. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen; die szenischen Bemerkungen zu der betreffenden Melodie stammen von Mozart selbst.

Der Dottore kommt:

Maestoso

Pantalon stellt ihn der Colombine zum Manne vor:



Pierrot kommt gelaufen, Pantalon, Pierrot und Dottore liegen auf der Erde:



Harlequin guckt aus dem Kasten heraus:



Colombine wirft den Dottore um:



Dieser Reichtum an melodischen Wendungen darf aber nicht zu der Ansicht verleiten, als sei hier mit allzu leichter Hand nur nach dem äußeren Vorgang Melodie an Melodie gereiht. Im Gegenteil, es ist zu beobachten, daß die Musik oft gegen den äußeren tänzerischen Ausdruck an ihrem Formwillen festhält, also in gewisser Hinsicht »stilisiert« ist. Dieselbe melodische Linie drückt zum Beispiel kurz hintereinander Gegensätze aus, nämlich so, daß zur selben Phrase erst Pantalon »schön tut«, dann Colombine »böse bleibt«.

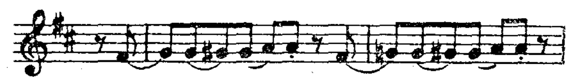
Die einzelnen Szenen sind musikalisch eng miteinander verbunden, einige werden durch witzige melodische Überleitungen direkt in das neue Thema hineingeleitet. So heißt der Übergang von der zweiten zur dritten Szene:



Im Original, das zwei verschiedene Fassungen hintereinander enthält und von denen die zweite (jedenfalls im Anfang) eine Abschrift zu sein scheint, ist auch die erste Szene mit der zweiten musikalisch direkt verbunden; in der (mutmaßlichen) Abschrift ist dann diese Coda anscheinend von Mozart durchgestrichen. In dieser Fassung wurde sie in die Gesamtausgabe übernommen. Die *erste* Fassung mit der Coda lautet im Autograph:



Ein kleiner Beweis dafür, daß Mozart an seinen Einfällen auch »arbeitete«! Wie die einzelnen Szenen aufeinander motivisch anspielen und Bezug nehmen, ließe sich an vielen Stellen zeigen. So steht zum Beispiel in Szene 12 folgendes Motiv:



Aus diesem Maestoso-Motiv wird durch einfachsten rhythmischen Wandel im Risoluto das Motiv in Szene 13:



Die Szene 13, die mit der Furcht des Pierrot vor dem toten Harlequin folgendermaßen beginnt:



geht dann in folgendes Thema über:



das aber nimmt seine rhythmische Kraft her aus dem Anfangsmotiv der zweiten Szene (vergleiche das erste Notenbeispiel auf Seite 503).

Diese melodische Verbundenheit der einzelnen Teile, bei einem gleichzeitigen unerhörten Reichtum der melodischen Wendungen zeichnet diesen Mozart-Stil aus. Dieses »anspruchslose« Werk, wie es genannt wurde,*) besitzt doch eine innere Form, deren Fesseln der Hörer kaum bemerkt. Diese dreizehn Szenen,**) die ganz verschiedene Situationen kennzeichnen, klingen fast wie Variationen über ein Thema. Zugleich aber sind sie von einer fast zerfließenden Mannigfaltigkeit. Sie erinnern in der melodischen Linie an Vorhergegangenes, aber biegen dann sofort fast sprunghaft in eine neue Linie um. So geschickt, daß für den oberflächlichen Hörer die Bindung kaum noch besteht. Von den Melodien selbst aber ist zu sagen, daß sie ganz gewiß ohne jede Schwere sind, aber ganz eindeutig in ihrem Verlauf bleiben. Kaum greifbar und faßbar, gibt die Mozartsche Melodie Kunde von der »freien, schwebenden« Musik, von der Busoni sagte: »Lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen und mit den Wolken um die Wette Sonnenstrahlen brechen.«

*

Noch weniger bekannt als diese Pantomimenmusik sind Mozarts Versuche in der Komposition für Orgelwalze. In unseren Tagen einer »mechanischen« Musik, bei der der Komponist seine Musik auf die Rolle selbst zeichnet, dürfte das Interesse für diese Werke Mozarts besonders wach sein. Es handelt sich um drei Kompositionen,***) vermutlich alle im Auftrag des Grafen Deym für dessen »Müllersches Kunstkabinett« in Wien geschrieben. Von dem Bau des mechanischen Instruments wissen wir leider nichts Wesentliches. Man kann aber einem Brief Mozarts entnehmen, daß es sich um ein ganz primitives Uhrwerk gehandelt haben muß. Mozart übernahm diesen Auftrag zunächst nur, um in der trostlosen Lage, in der er sich in den beiden letzten Lebensjahren befand, überhaupt irgendwie Geld in die Finger zu bekommen. Aus einem Brief vom 3. Oktober 1790, in Frankfurt an seine kranke Frau geschrieben, erfahren wir Näheres über seine Arbeit an der ersten derartigen Komposition:

»Ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch — war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können — ich schreibe alle Tage daran — muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuirt — und gewiß, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen — so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzwingen; — ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten. —«

*) Hermann Abert in seinem »Mozart«.

**) Eine Fortsetzung soll sich im Besitz von Ch. Malherbe, Paris, befinden. (Vgl. Köchel-Verz., S. 656.) Das Köchel-Verz. gibt auch noch eine »Introduktion« zur Pantomime an.

***) 1. Adagio und Allegro für eine Orgelwalze (Köchel-Verz. 594). 2. Phantasie für eine Orgelwalze (Köchel-Verz. 608). 3. Andante für eine Walze (Köchel-Verz. 616).

Man darf sich aus der Unlust, die aus diesem Brief klingt, für die Beurteilung der Werke selbst nicht zu einer Unterwertung verleiten lassen. Es sind oft nicht die schlechtesten Werke, die so qualvoll entstehen müssen. Und immerhin schreibt Mozart einmal auch: »Aus lauter langer Weile (!) habe ich heute von der Oper eine Arie componiert.« Die Oper aber war — die Zauberflöte! Sehen wir also zunächst von dem sicher reichlich primitiven Orgelwerk selbst ab und betrachten nur die drei Kompositionen für sich, so werden wir unwillkürlich den Stil dieser Werke bewundern müssen. Es ist erstaunlich, wie das Genie Mozart sofort das Wesen dieser »mechanischen« Musik erfaßte. Die Stimmen sind in starker Selbständigkeit voneinander geführt, Melodie und Harmonie von oft merkwürdiger Härte, die Bewegung der Linien unerbittlich vorwärts geführt, die Melodien voller Figurenwerk, in seinen *Andeutungen* also der Stil, den unsere heutigen »mechanischen Werke« bis zur äußersten Konsequenz führten. Das Prinzip wurde von Mozart im Kern bereits erkannt, wenn nicht in den beiden anderen Werken, so doch bestimmt in der »Fantasie für eine Orgelwalze« (Köchel-Verz. Nr. 608). Diese Fantasie in f-moll beginnt mit einer für Mozart ungewöhnlichen Klangfülle:





Dieser Einleitung folgt eine Fuge, die in ihrer Ausdrucksstarre nach kühnen Übergangstakten von den Einleitungsakkorden, nun in fis-moll, kontrastreich wieder abgelöst wird. Als großer Mittelteil beginnt ein Andante in As-dur ein Gesangsthema, das auffallend reich, und sicher nicht zufällig, mit Figurationen überladen ist. In strenger Abrundung der dreiteiligen Form kehrt das Allegro mit Einleitung und Fuge wieder. Eine Größe spricht aus diesem Werk, die an Bach erinnert; und es ist kein Zweifel, daß der Gedanke an die mechanische Wiedergabe des Stückes den organischen Aufbau von Melodie, Harmonie und Kontrapunkt in dieser Phantasie bestimmte. Hermann Abert urteilte: »Seinem ganzen Tiefsinn nach verdiente dieses Stück eine weit größere Verbreitung, als sie ihm bis jetzt zuteil geworden ist.«
Obwohl mehrfach Versuche gemacht wurden, die Phantasie neu zu beleben, obwohl Busoni sie für zwei Klaviere bearbeitete, Edwin Fischer sie für ein Klavier setzte, Levi sie für Streichquartett umschrieb, blieb das Werk fast unbekannt. Vielleicht daß erst jetzt, wo eigene Experimente unserer Zeit auf dem Gebiete der mechanischen Komposition einsetzten, der Weg zur vollkommenen Würdigung offen liegt.
Das Zustandekommen einer Aufführung der Tanzpantomime hat bisher sicher nur die Unvollständigkeit des Werkes verhindert. Ihre Einrichtung als volkstümliches Maskenspiel durch einen bearbeitenden Komponisten, der dem »musikantischen« Stil des Werkes gewachsen ist, ließe sich sehr wohl denken.

*

Oft geben scharfe Gegenüberstellungen aus den verschiedenen Lebensphasen schlaglichtartig ein Bild vom Gesamtverlauf eines tragisch-großen Lebens. So auch hier: der heitere, leidenschaftliche Tänzer Mozart komponiert und führt auf dem Faschingsfest 1783 eine Pantomime auf. Der Mozart des Jahres 1790 sitzt »in einem Loch von Zimmer« und verzweifelt an der Komposition für einen »Uhrmacher« ... Harlekin war wirklich tot ...

MOZARTS ERSTE OPER: LA FINTA SEMPLICE

VON

PETER EPSTEIN-BRESLAU

Die Geschichte dieser Oper ist rasch erzählt: Kaiser Joseph beauftragt den zwölfjährigen Mozart zur Wiener Frühjahrsstagione 1768 mit einer opera buffa. Das Textbuch liefert der versierte Theaterdichter Coltellini. Die Aufführung wird durch Intrigen des Opernunternehmers Affligio hintertrieben. Erst im folgenden Jahr erklingt die »Finta semplice« am Hofe des Salzburger Fürstbischofs. Dann verschwindet sie aus dem Gedächtnis der Mit- und Nachwelt, bis die Mozart-Literatur sich mit ihr zu beschäftigen anfängt. Das günstige Urteil Otto Jahns wird durch die vorschreitende Forschung entkräftet, da die positiven Werte des Werkes sich als Allgemeingut der opera buffa herausstellen. Hermann Abert, dessen Mozart-Biographie einen Gipfel musikhistorischer Arbeit überhaupt bedeutet, gibt der »Finta semplice« (1919) eine sehr schlechte Note.

Bei diesem Stand scheint das Jugendwerk Mozarts gänzlich in die historische Rumpelkammer verwiesen, als unvermutet 1923 das Landestheater in Karlsruhe eine Aufführung wagt; bald darauf wird sie von *Joseph Turnau* an der Wiener Musikhochschule wiederholt. 1927 folgt Breslau; augenblicklich nimmt sich das deutsche Landestheater in Prag der Oper an. Wie ist solch ein Aufleben der längst totgeglaubten »Finta semplice« zu erklären? Ist das Urteil der Historiker zu revidieren, nachdem die Oper — früher eine stumme Partitur — für sich selbst das Wort ergreifen konnte und zu klingendem Dasein erwachte? Um auf diese Fragen eine vorläufige Antwort zu finden, ist es nicht notwendig, wieder einmal das ganze dreiaktige Bühnenwerk des Knaben Mozart kritisch zu untersuchen. Das haben die Verfasser des ausgezeichneten Buches über Mozarts Jugendschaffen, T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, hat Hermann Abert in vorbildlicher Analyse geleistet. Was an der heutigen Einstellung neu ist, liegt gar nicht in der Oper selbst begründet; es sind schwerwiegende Veränderungen der seelischen Haltung gegenüber dem Gesamtkomplex Mozart, die hier zu spüren sind.

Das Märchen vom problemlosen, »göttlichen« Mozart, dem Klassiker für Kinder, den jeder ohne Anstrengung zu verstehen glaubt, ist heute einer wahreren Beurteilung gewichen. Es ist ein Verständnis weithin erwacht, das vordem nur bei wenigen zu finden war: die Erkenntnis nämlich, daß diese angeblich so unproblematische Kunst sich nur dem feinsten Beobachter ganz erschließt und daß ihr Ausdrucksbereich weit über ewig wolkenlose Heiterkeit hinaus unfaßbar in dämonische, ja in kaum geahnte seelische Bezirke weist. Die Mozartsche »Einfachheit«, die seinen Klaviersonaten jahrzehntelang den

Stempel von Kinderübungen eingetragen hat, wird heute richtiger gedeutet: Mozart vermochte höchste Offenbarungen mit dem geringsten Aufwand an Mitteln zu erreichen. Und diese Tatsache wird erst wieder der heutigen Generation ganz einleuchtend, da die ernstesten Bemühungen der modernen Musik in der gleichen Richtung zur Vereinfachung gehen. Man hat die Reize des dreißigköpfigen Mozart-Orchesters wieder entdeckt, hat das Kammermusikalische, den solistischen Bläserklang wie ein Geschenk empfunden zur selben Zeit, als die Sinfonie von dem Gipfel des Mahler-Straußschen Riesenapparates zu Schönbergs Kammerensemble umschwenkte.
Wie aber die Mozart-Auffassung sich vertieft hat, so hat auch die Darstellung seiner Werke in unserem Jahrhundert eingreifende Wandlungen erfahren. Das Problem »Mozart auf dem Theater«, zuerst von Ernst Lert*) gründlich beleuchtet, hat zu unendlich mannigfachen Versuchen der Lösung geführt. Nicht eine stilreine ägyptische »Zauberflöte«, wie sie bis vor kurzem das Ideal jedes Hoftheaters war, kann uns heute fesseln, sondern allein jene Aufführung, bei der das majestätische, bläsergetragene c-moll der Schlußszenen wie eine religiöse Offenbarung den Hörer emporreißt, bei der also der eindringliche Dualismus einer diesseitigen und jenseitigen Welt seinen erschütternden (musikalischen und szenischen) Widerklang findet. Im Mozartschen Kunstwerk wohnen die Gegensätze nahe beieinander; so nahe, daß dem 19. Jahrhundert der plötzliche Umschwung den Atem benahm. Gerade die »Zauberflöte« galt lange als Muster einer sinnlosen Operndichtung; sie hat bezeichnenderweise in der Neuzeit ihre starken Fürsprecher gefunden. Die Theater, in denen »Don Giovanni« noch heute mit der grausen Höllenfahrt schließt, geraten allmählich in die Minderzahl: es hat sich ein Gefühl dafür eingestellt, wie unbefriedigend musikalisch dieser Abschluß wirkt, während seine eigentliche Bedeutung die der tragischen Dominante zum wirklichen Finale des Dramma giocoso, dem lichten D-dur-Sextett ist.
Es bleibt demnach festzuhalten, daß der Mozart-Stil, namentlich aber die Darstellung seiner dramatischen Meisterwerke, sich in den letzten Dezennien gewandelt hat — gewandelt wie unser Weltbild, wie unsere Musik, Architektur, Malerei, ja wie die Mode: ein Zeichen, wie lebendig die Schöpfungen Mozarts im Spielplan der Opernbühne stehen. Sind aber diese reifen Werke durch die neue Anschauung sozusagen verjüngt worden, so wurden für ein Werk wie die »Finta semplice« die Voraussetzungen der Wiedergeburt durch die neue Stellung zu Mozart auf dem Theater überhaupt erst geschaffen. Denn der Sinn für italienische Buffokunst ist heute ebenfalls mehr entwickelt; die neue Opernregie, als ein junger Beruf heute Betätigung zahlreicher junger Talente, liebt das Improvisatorische; das musikalische Lustspiel trägt den Gewinn hiervon. Späße und Gewohnheiten der Commedia dell' arte werden heute ganz

*) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

neu erfunden. So fällt die Bearbeitung der »Finta semplice« in einen günstigen Augenblick. Sie ist *Anton Rudolph* zu danken.*)
Schon der (nicht eben glückliche) deutsche Titel »Die verstellte Einfalt« besagt, was für eine Art von Handlung hier zu erwarten ist. Ein verliebtes Mädchen gewinnt durch die List vorgeblichen Wahnsinns die Hand eines reichen Weiberfeindes. Da noch sechs Personen den Zettel vervollständigen, sieht der Schluß drei weitere Paare. Dies wäre die Handlung. Und mehr sollte der Besucher dieser Oper gar nicht wissen wollen. Denn wenn es eine Erneuerung der opera buffa überhaupt gibt, dann nur wenn sie nicht ernster genommen wird, als ihre Zeitgenossen sie zu nehmen pflegten. Wer einen Abbate des Salzburger Erzbischofs nach der Finta-Aufführung 1769 gefragt hätte, wie ihm das Stück gefallen habe, hätte zweifellos die Antwort bekommen, die Signora Maria Magdalena Haydn habe vortrefflich gesungen und der kleine maëstro exzellent dirigiert; das Stück? — ein Charivari, wie sich's gehört.
Der heutige Hörer ist gründlicher, er will auch wissen, was da vorgeht, und so hat A. Rudolph mit vieler Sorgfalt ein wenig Ordnung und Entwicklung in die Szenenfolge gebracht. Wirklich zeigt jetzt eine Figur, nämlich die verstellte Törin Rosina, so etwas wie Charakter: aus dem anfänglich mutwilligen Spiel wird wahre Liebesleidenschaft — hier aber versagt der zwölfjährige Komponist. Wie bezeichnend für die geringe Bedeutung des Aufbaus, daß die Es-dur-Arie (Nr. 9) des ersten Aktes in der Breslauer Einrichtung mit dramaturgischem Gewinn und ohne Schaden für die Musik in den dritten Akt wandern konnte! Diese Arie ist mit ihrem konventionellen Echo der Höhepunkt des lyrischen Teils der Oper; sicherlich war sie der Stolz ihres kleinen Verfertigers — noch heute wohnt in ihr edler Klang — und dennoch ist sie starr und empfindungslos, schwer zu ertragen. Ihre Form ist zudem wenig glücklich: das getragene Hauptthema wechselt mit einem Allegro grazioso, das am Ende des Stückes wiederkehrt. Der Hörer stände dieser Arie weniger kritisch gegenüber, hätte sich nicht Rosina bei ihrem ersten Auftritt schon viel liebenswerter eingeführt mit der reizenden Arie (Nr. 6):



Dieser leicht tändelnde Ton ist das einzige Kunstmittel, mit dem der komponierende Knabe der erotischen Note des Textes einigermaßen gerecht zu werden vermag. Gesundes Formempfinden rundet die Musikstücke dieser Art;

*) Da bisher weder Textbuch noch Klavierauszug im Druck vorliegen, muß ich mir versagen, auf Rudolphs Bearbeitung näher einzugehen.

lange Koloraturen zeigen, wie sehr der Stil vom Zeitgeist abhängig ist. Die Arie verläuft in einem Zuge, wobei der zweite Teil das Hauptthema in der Dominante bringt: so hat das ganze Stück keinen merklichen Einschnitt und gleicht daher eher einer Romanze oder Kavatine als der mehrteiligen Arienform. In der Instrumentierung gelingt ein helles Klangbild durch oktavierende Flöten. Eine noch bessere Lösung in derselben Richtung ist die Rosina-Arie des zweiten Aktes (Nr. 15) in E-dur, eine Anrufung der Amoretten. Ihr eignen die gleichen Vorzüge: geschlossene zweiteilige Form, hübsche Instrumentierung mit obligaten Fagotten. Wo der Text Gegenständliches gibt, hält das Verständnis des Vertoners Schritt; wie reizend schlagen die Amoretten mit ihren Flügelchen (Violinfigur zu »volando«):



Doch es sollen hier nicht die Arien der einzelnen Personen des Stückes gemustert werden. Das ist oft genug geschehen und ergäbe höchstens die Bestätigung, daß von individueller Behandlung der Charaktere wie in den späteren Opern hier noch keine Rede ist. Wenn die »Finta semplice« heute Erfolg hat, so wegen einzelner köstlicher Partien, wegen ihres beweglichen kleinen Orchesters, ihrer Anspruchslosigkeit. Wo die Vorlage nicht tiefe Gefühle, sondern Scherz und drastischen Humor bringt, da ist der Komponist in seinem Element. Ein Beispiel: Der Bediente Simone, wohl die geschlossenste Figur des Ensembles, will seiner Herrin klarmachen, daß es Fälle gibt, wo nur Schläge helfen. Nicht auffällig ist es, daß er sein Sprüchlein im Allegro auf rasende Achtel zu singen hat: das berühmte Parlando der Buffooper. Aber wenn am Schluß nach der Orchesterkadenz der Polterer nochmals in zwei Worten die Quintessenz seiner Rede gibt und der Patronin zuruft:



»der Stecken« sei das beste Rezept, so ist wirklich auch musikalisch alles aus der Situation herausgeholt. Bei einer geeigneten Wendung knüpft Rudolphs Verdeutschung mit Glück an die »Entführung« an. So steht in der wiedergewonnenen »Finta semplice« ein Verspaar:

> Schleicht nur sachte um die Ecken,
> gleichwohl werd' ich euch entdecken,

das jeden Kenner daran erinnert, mit welchem Musiker er's hier zu tun hat. Und solche Erinnerung tut zuweilen not. Denn darüber ist kein Zweifel, daß von Eigenem wenig in der Oper zu finden ist. Genial in der Anpassungsfähig-

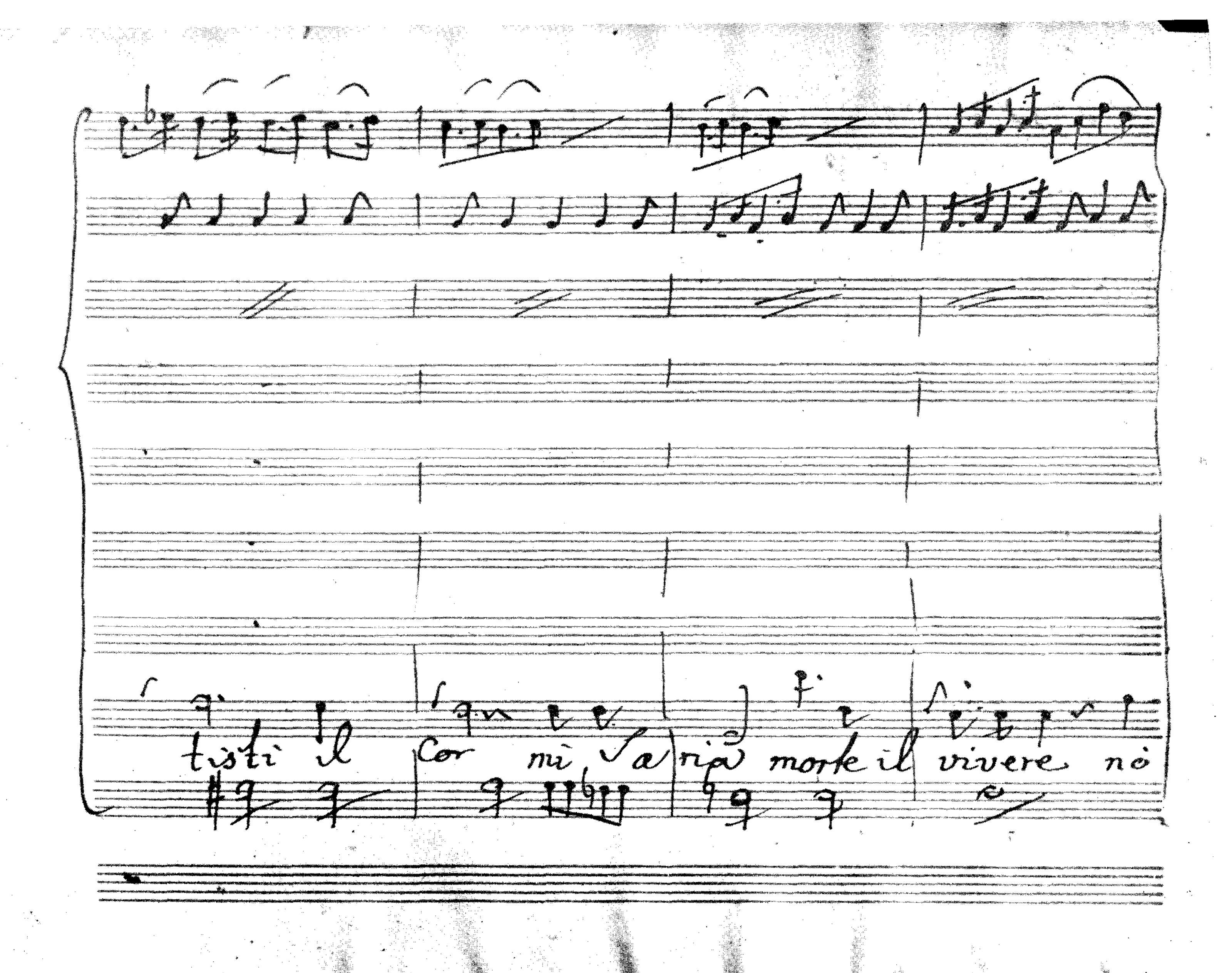
keit, gibt Mozart eine erstaunliche Probe im herrschenden Geschmack der Buffooper. Auf seine Rechnung kommt die häufige Anwendung menuettartiger Themen; in solchen geschlossenen Sätzchen fühlt sich der Komponist am sichersten. Die Arien der Zofe Ninetta im ersten und dritten Akt (Nr. 10, 23) sind in dieser Art angelegt. Am liebsten aber schiebt er solche Abschnitte in längeren Arien ein, deren Form dadurch erst recht ungleichmäßig wird. Glückt ihm die geschlossene Kavatinenform am besten, so schätzt er doch (nicht zum Vorteil der Arien) das zweiteilige Schema Langsam-Schnell, am liebsten in mehrfacher Wiederholung, weit höher.
Eins aber hat sich bei der Aufführung gezeigt: daß die Oper wohl geeignet ist, ein empfängliches Publikum zu unterhalten. Mozart hat für sein erstes Buffodrama von den besten Meistern des Jahrhunderts gelernt, ohne sie in allem zu erreichen. »Das Urteil, die Oper sei nicht allein ebensogut, sondern noch besser als die meisten ihresgleichen damals, konnte nur fällen, wer in die Geschichte der Opera buffa noch keinen genügenden Einblick hatte« (Abert). Soll man also nicht lieber diese Werke hervorholen, die dem Knaben als Vorbild dienten? Es gibt einen sehr gewichtigen Gegengrund: die Psyche des Publikums. Wer geht zu Pergolesi, wer ginge zu Paësiello? Wohl aber wird eine komische Oper des jungen Mozart in unserem Zeitalter des Namenkults Anhänger finden, und sie verdient es, obwohl ein Kind sie komponierte und obwohl dies in vielen Zügen oft rührend hervortritt. Denn jener Zwölfjährige galt bereits den musikalischen Schriftgelehrten seiner Zeit als eine Hoffnung. Die musikalische Bühne braucht zuweilen Vorstöße in unbekanntes Land — warum nicht in das Jugendland Mozarts? Wer auf Verismo schwört, meide die »Finta semplice«! Aber wem Geist und Wahrheit eines Kunstwerkes etwas gelten, der trachte Mozarts erste Oper zu hören. Denn durch die Bühnendarstellung wird zur Gewißheit erhoben, was bisher in Zweifel stand: diese Musik hat Lebenswerte; die »Finta semplice« verdient es, das Rampenlicht zu schauen.

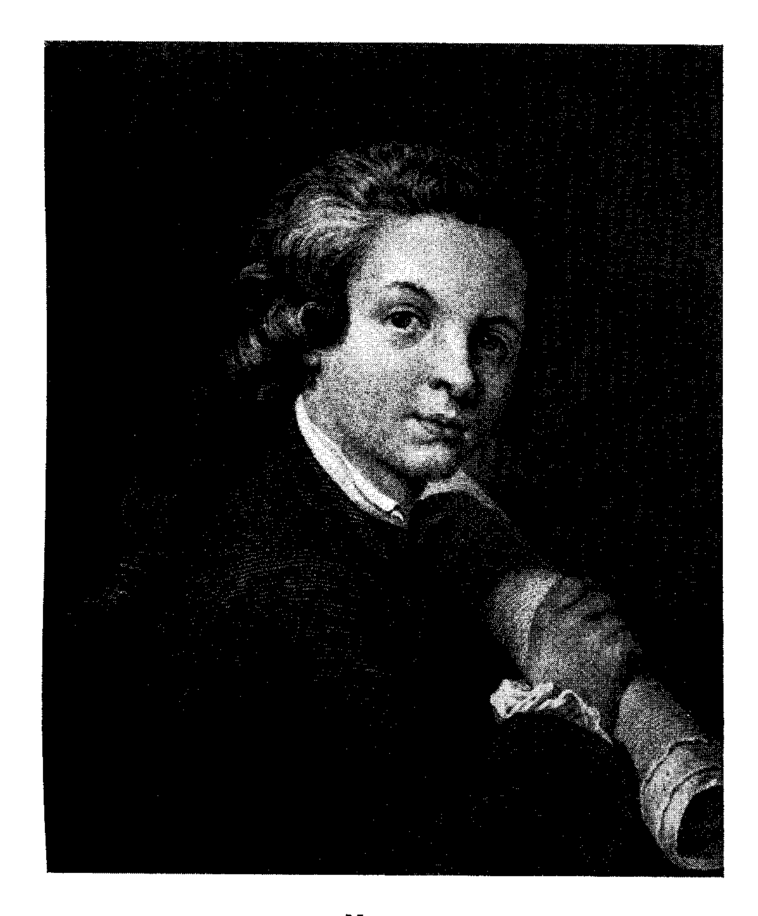
MOZARTS LYRISCHE SENDUNG

VON

FELIX GÜNTHER-BERLIN

»Siehe, ich bin gesendet« — so oft dies Wort ausgesprochen wird in dem Buche der Bücher, ist es, wie wenn eine Atemlosigkeit, eine Spannung sich über uns legte. Denn so kündet jedesmal in der Heiligen Schrift sich ein Neues, ein Großes, ein Weiterweisendes an. »Ich bin gesendet« — der das sagt, ist ergriffen von der Bedeutung seiner Aufgabe, von dem Missionartum, das er zu erfüllen hat, von dem Hochgefühl, das darin liegt: eine Aufgabe haben zu dürfen, die einmalig ist.


tisti il Cor mi sa ria morte il vivere nò



Mozart
1770
Gemälde von Pompeo Battoni



Mozart
1767
Gemälde von Thaddäus Helbling



Mozart

1772

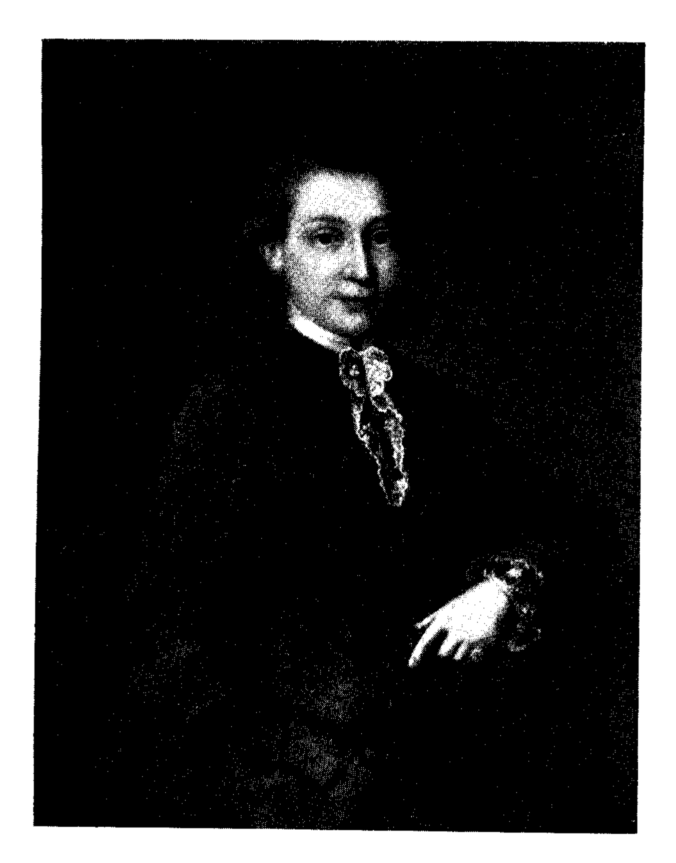
Kreidezeichnung von K. Chr. Klaß



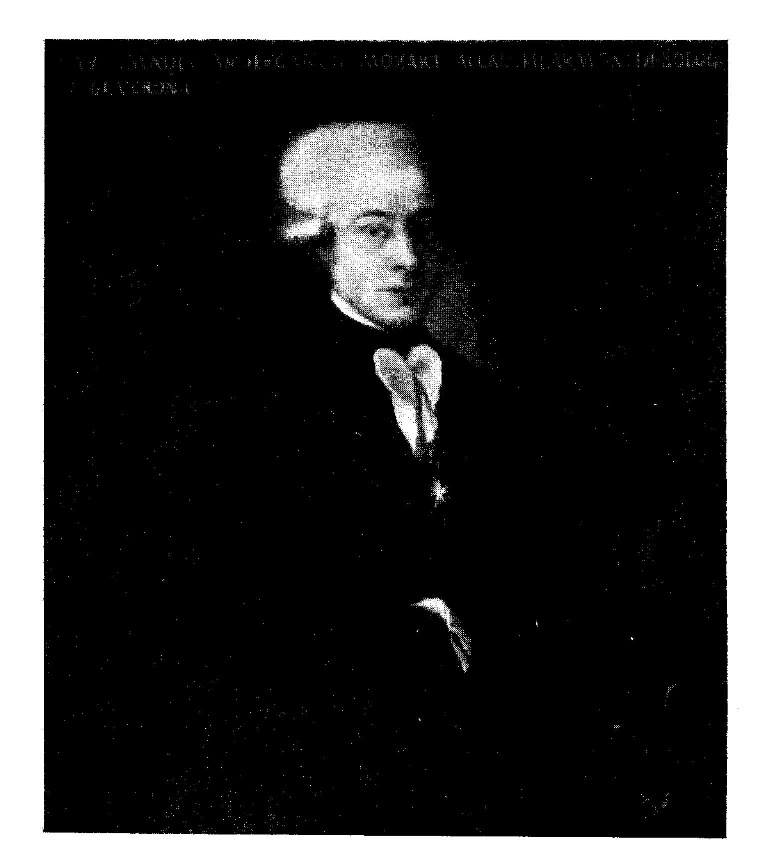
Mozart

1771/72

Miniaturporträt. Maler unbekannt



Mozart mit dem Diamantring
1771
Gemälde. Maler unbekannt



Mozart als Ritter vom goldenen Sporn
1777
Gemälde von de la Croce (?)

»Siehe, ich bin gesendet« — so auch dürften sprechen die Großen im Reiche der Kunst. Denn was sie wahrhaft zu Großen macht, ist ja das Missionartum, das ihnen verliehen ward, ist das Einmalige, das Weiterweisende. Über Begabungen, Talente, genialische Naturen hinaus ein Großer sein zu dürfen, das hat in sich etwas Apostolisches. Apostel aber werden erkannt, erst, wenn ihre Mission lange schon sich in all ihrer Bedeutung ausgewirkt hat, also vielleicht, wenn sie selbst nicht mehr sind. Apostel in der Kunst, also Gesandte in des Wortes edelstem Sinne, erleben schon gar die völlige Erkenntnis ihrer Bedeutung fast niemals selbst. So kommt es, daß mancher sich für einen Weiterweisenden hält, der doch nur Gegenwartsbedeutung hat; so aber kommt es nicht minder, daß mancher, unbewußt seiner fortzeugenden Kraft, sein Leben lang glaubt, ein bescheidener Diener zu sein an einem Werke, und ist doch in Wahrheit ein Verkünder eines neuen Gedankens, einer neuen geistigen Welt, die sich nach ihm erst gänzlich auftut einem zukünftigen Geschlecht.
Es ist erstaunlich, wie unklar unsere musikalische Zeit gegenüber dem Missionaren in Mozart noch ist. Gewiß, wir haben eine Mozart-Renaissance, nein, mehr als dies: Wir haben endlich die Ergriffenheit in Mozart. Dieser Meister, der uns mitunter schon verloren schien, zumal in der Epoche des großen musikalischen Pathos, ist in unseren Tagen wieder einer der bestimmendsten Musiker. Wie anders wäre zu verstehen das Streben nach unpathetischen, kleinen Formen, nach Bescheidenheit der Ausdrucksmittel, das — Reaktion gegen eine musikalische Großmannssucht vergangener Tage — gerade in der modernsten und zielstrebigsten Kunst unserer Gegenwart sich zeigt und immer wieder neu sich versucht! Dennoch: So wie Bach uns schlagwortartig ein Begriff ist für himmelanragende Gotik und Beethoven ein Begriff für olympische Größe, so ist Mozart für unsere Zeitgenossen der Begriff für abgeklärteste, sonnigste Heiterkeit. Immer wieder kehrt dieses Wort von Mozarts heiterem Musikertum, immer wieder spricht man von der Anmut, der Grazie seiner schöpferischen Begabung. Und Don Giovanni? Und die Messen? Und jene erschütternde Klavierfantasie in c-moll? Und endlich das Requiem? Ist das wirklich heitere, anmutige Kunst? Ist die grandiose Vision des Steinernen Gastes etwa heiter? Oder das »Dies irae« des Requiems etwa anmutig? Schlagworte, Spitznamen, summarische Begriffe können mitunter stimmen. Meist erfassen sie unvollkommen und unzulänglich nur das Wesentliche, das, worauf es ankommt, und umschreiben nur zu oft in künstlerischen Dingen die großen Wahrheiten durch kleine Unwahrhaftigkeiten.
Mozart ist zuzeiten angenehm, heiter und anmutig — gewiß. Sein Größtes aber ist die Dramatik in seinem Schaffen. Diese Dramatik aber ist nicht aszetische Architektenkunst, ist nicht hochbeinig daherstelzendes Massenpathos, ist nicht Evolution von Klangsummen. Diese Dramatik ist reinstes Menschentum. Was heißt Menschentum? Heißt es nicht vor allem: Menschliche Not? Und ist menschliche Not nicht unmittelbar benachbart dem menschlichen Glück?

Glück oder Not — wahrhaft Menschliches wird nur, wo ein Eros seine Macht walten läßt über den Menschen. Erotisches aber vermag sich künstlerisch auszudrücken in Übersteigerungen der Affekte oder in Resignationen oder Melancholien; immer wird ein Teil seines Ausdrucks das Lyrische sein müssen. Wo aber vor Mozart hat es solche Lyrik gegeben! Welcher Meister vor Mozart hat wohl schon mit derart brünstigen Sinnen musiziert? Bachs melodisches Fühlen ist himmelwärts gerichtete Frömmigkeit, in Händel waltet, menschennah zwar und doch so menschenfern, ein romantischer Geist, der gesteigert noch in Gluck sich wiederfindet. Mozart ist der Melodiker der menschlichen Empfindungen. Zum ersten Male in seinem Werke waltet ein erotischer Geist. Ich möchte nicht sagen, daß Mozart den Eros in der Musik und für die Musik entdeckt hat. Der war ja lange schon da. Ein Blick ins Locheimer Liederbuch beweist dies. Volkskunst ist allemal echteste Menschenkunst, und darum spielen in ihr die Eingebungen eines, wenn auch unbewußten, so doch immer wachen Eros eine so hervorragende Rolle, daß sie alles künstlerische Schaffen selbst im Primitivsten entscheidend beeinflussen. Wenn aber irgendein wesentlicher Unterschied ist zwischen Volkskunst und bewußter Kunst, so ist es gerade dies: Daß der bewußte Künstler einer vergangenen Zeit glaubt, seine Kunst damit zu heben, daß er sie heiligt, also indem er von einer sündigen Welt sie wegwendet, den reinen Atmosphären des Himmels zu.

Mozart führt die Musik wieder auf die Erde zurück. Tiefste Religiosität, reiner Kinderglaube, überzeugteste Frömmigkeit, sie paaren sich bei ihm mit dem Erdhaften, dem Betont-Menschlichen. Hier äußert ein Mensch sich in eindeutig menschlicher Weise, einer, der nichts veredelt, verschönt und beschönigt. Kein Wunder also, daß in Mozarts Melos wieder jene geheimnisreichen Ausdruckskräfte sind, die einstmals dem Volkslied seinen bestimmten Charakter verliehen. Manches in seiner Melodie — sie klingt so alt und ist so neu — schließt sich darum eng an die Vorbilder an, die in der Volksliedkunst vergangener Tage maßgeblich waren. Man denke, von hundertfachen Beispielen in seinem Lieder- und Arienwerk abgesehen, an melodische Entwicklungen, wie etwa die im Anfang der F-dur-Sonate (Köchel 332):



Könnte das nicht der Anfang auch eines echten deutschen Volksliedes sein, in dem gesagt ist von Wald und Liebe? Oder jenes traumselige Andante aus dem Streichquartett in A-dur (Köchel 464), in dem die ganze keusche Romantik einer längst versunken geglaubten Volkslyrik Urständ feiert:



Herrlich erwächst aus solchem, man möchte sagen rücksichtslosen, weil unbeengten Musizieren der neue melodische Geist zu immer stärker betonter Persönlichkeit. Was anderes wie eben diese Persönlichkeit ist es wohl, was in Mozarts Opern uns ein so gänzlich Neues und unmittelbar Zwingendes vorstellt, trotz Händel und Gluck? Selbstvertändliches Musikantentum spricht sich hier selbstverständlich aus — das ist alles. Man vergleiche die Observanz des Ausdrucks in der Arie des Orpheus da, wo er um die verlorene Eurydike klagt, mit der jünglinghaften Glut, die aus Taminos Bildnisarie spricht. In beiden Fällen ist die dichterische Voraussetzung die nämliche. Hier wie dort ist Sehnsucht des jungen Menschen das treibende Moment. Doch Orpheus' Sehnen, das viel stärker, weil hoffnungsloser, ist, drückt sich unvergleichlich gemessener aus als Taminos Wunsch. Dort archaische Ruhe:



hier, im punktierten, abwärtsfallenden, also innerlich nervösen Duktus der melodischen Linie:



alle Unrast des Liebenden. Nirgendwo vor Mozart findet man solche musikalische Darstellung der geheimen Triebgedanken der Menschen. Nirgendwo vorher ist so deutlich der klingende Eros ausgedrückt.

Mozart, der Lyriker, der erste musikalische Lyriker, spielt auf der Farbenskala aller menschlichen Wunschausdrücke, die zusammengefaßt das Lyrische ergeben. Cherubins Kanzone aus dem 2. Akt des »Figaro«: »Voi, che sapete« ist in ihrer ganzen Wahrheit und Weisheit erst zu fassen, wenn man sie sich als das vorstellt, was sie im Spiele sein soll: als die künstlerische Äußerung eines vom ersten Eros bewegten Geistes, der ja schon vorher, im 1. Aufzug sich deutlich mit seinem »Non sò più cosa son, cosa faccio« kundgetan hat. Später, im Duett zwischen Susanna und dem Grafen, ist gar mit beispielloser Klarheit gezeigt, wie dem heißen Begehren des Grafen die erotisch für ihn uninteressierte Susanna kühl und überlegen gegenübersteht. Jeder der beiden Duettpartner hat sein melodisches Motiv, das ihn im Moment subjektiv zeichnet. Man vergleiche die beiden Momente, und man wird finden, daß die Schärfe der Charakterisierung beider handelnden Personen nur dadurch entsteht, daß der Graf gänzlich aus der erotischen Idee heraus gezeichnet ist, Susanna dagegen aus der unerotischen. Darum ist auch Almavivas Motiv herb lyrisch:



während Susannens Motiv:



bewußt jenen anmutig-lyrischen Mozart uns zeigt, der sehr zu Unrecht für den typischen Mozart erklärt wird.
Sehr zu Unrecht! Denn es liegt auf der Hand, daß der psychologisch analysierende Mozart viel stärker und künstlerischer sich äußert als der spielerische. Wie man also auch immer zu Mozarts Werk sich stellen mag, es wird der in die Tiefe gehende Mozart sein müssen, der solche Einstellung bestimmt, und nicht der Mozart einer galanten Zeit des Rokoko, der er allerdings daneben auch war. Jene galante Musik hat es vor Mozart und neben Mozart tausendfach gegeben. Sie war ein Amüsement, nichts mehr. Von ihr ging kein Weg weiter; nicht vermochte sie, die musikalische Kunst höher zu führen. Erst mit dem Hinzutreten neuer musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten konnte die Musik sich weiter entwickeln. Mozart fand sie, hatte sie vielmehr. Nun ging es wieder weiter. Nun wieder war ein Weg offen. Und da alle Entwicklung sich aus kontrastierenden Bestrebungen bildet, so war es natürlich, daß nach einer Zeit der objektivsten und unpersönlichsten Kunstübung — und nichts anderes ist das Rokoko gewesen — nun die Betonung des Subjekts wegweisend in der Kunst werden mußte. Die Lyrik war hierzu der einzig mögliche Ausdruckshelfer. Darum baut von Mozart ab die nächste Entwicklung der Musik sich fast ausschließlich auf lyrischen Fundamenten auf.
Mozart hat den Menschen, den menschlichen, allzumenschlichen Menschen für die Musik entdeckt. Da er den lyrischen Ausdruck eindeutig machte, war ein neuer, ungeahnter Auftrieb von unabsehbarer Bedeutung der musikalischen Entwicklung gegeben. Das war seine Sendung. Nicht von seiner Heiterkeit, nicht von seiner Grazie aus wurde die Musik weitergeführt. Hier, einzig hier liegt begriffen, was an fortzeugender Kraft Mozart der Musik gegeben hat: im Lyrischen und in der Folge dessen im Dramatischen.
Es mag manchem erstaunlich scheinen, daß die Musik solange hat sein können ohne die Betonung und Erkenntnis all jener Werte, die im Triebleben des Menschen liegen. Dazu ist zu sagen, daß die Menschen immer mit Scheuklappen dann herumlaufen, wenn es sich um ihr eigenes inneres Erleben handelt. Und daß immer erst ein prophetischer, sehender Geist kommen muß, der mit jenem weisen »Ecce homo« den Kleineren im Geiste gestattet, sich selbst und das Ihre zu erkennen. Alle künstlerische Entwicklung liegt in gesteigerter Erkenntnis des Lebens. Jede neue Erkenntnis aber ist eine neue Sendung, ist eine Mission, von der man — selbst in künstlerischen Dingen — nicht sagen kann, ob sie von den Menschen aufgenommen sein wird mit »Kreuzige« oder mit »Hosianna«.
Mozarts lyrische Sendung war ein Weg zur Wahrheit in der Kunst. Erstaunlich genug, daß die Welt ihm dennoch »Hosianna« zuruft.

MOZARTS KLEINE MESSEN

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

Die Kinder der Mozartschen Muse sind teils Lieblinge der musikalischen Welt geworden, teils Stiefkinder geblieben. Der Sinn für Gerechtigkeit erfordert, daß man sich des Verkannten annehme, wo man es findet, und was auch der Grund der Verkennung sein möge. Warum sollte denn gerade bei religiöser Berührung Mozarts Sprache versagt haben? Seelisch widerspruchsvoll wäre die Annahme, daß in einer einzelnen Gattung, deren Pflege ein beträchtliches Ausmaß erlangte, die Erzeugnisse schwach und ohne Spannung hätten bleiben müssen. Nehmen wir einmal die Messen zur Hand. Wir geben zunächst einen Überblick über die Werke, die wir hier betrachten; sie stammen aus der 1. und 24. Reihe der Breitkopfschen Gesamtausgabe:

	Köchel-Verzeichnis	Tonart	Serie und Nummer	Entstehung
1.	49.	G	I, 1	1768, Wien
2.	65.	d	I, 2	1769, Salzburg; 14. Januar
3.	115.	C	XXIV, 28	1770, Spätsommer
4.	192.	F	I, 6	1774, 24. Juni
5.	194.	D	I, 7	1774, 8. August; Salzburg
6.	220.	C	I, 8	1775, Anfang des Jahres
7.	258.	C$\frac{3}{4}$	I, 10	1776, Dezember; Salzburg
8.	259.	C	I, 11	1776, Dezember; Salzburg
9.	275.	B	I, 13	1777 (angeblich); aufgeführt 22. Dezember

Die zweite Reihe der Gesamtausgabe enthält Litaneien und Vespern, die dritte 31 oder 32 kleinere geistliche Gesangswerke mit Orchester. Auch Kantaten und Oratorien der vierten Reihe gehören noch zur geistlichen Musik. Die 24. Reihe (das sog. Supplement) hat den einzelnen Gattungen manches angegliedert. Da wir hier nur den lebendigen Zweck verfolgen, die Pflege Mozarts ins Gewissen zu rufen, so beschränken wir uns auf Andeutungen über die kleinen, kurzen Messen, zumal sie sich für ein erstes Kennenlernen mehr eignen als die acht großen, die auffallenderweise nur zwischen C-dur und c-moll wechseln. Von gewissen Ausnahmen abgesehen, dürfte gerade den kleinen Messen in bezug auf Innigkeit ein Vorrang zuzusprechen sein. Auch verdienen sie vor allem deshalb die Aufmerksamkeit der Dirigenten und Musikfreunde, weil die Orchesterbegleitung einfach ist; die 3. Messe hat nur bezifferten Orgelbaß. Die Betrachtung des Orchesteranteils ist nicht ohne Reiz; doch bleibt nach Eingebung und wirklichem Anteil der Gesang meist die

Hauptsache. Stellenweise trägt und bestimmt er den Eindruck allein. Der Gehalt des Textes ist bei der angestrebten Kürze der Behandlung natürlich nicht in der Weise auszuschöpfen, wie Beethoven es in der großen Festmesse, Bach in der h-moll-Messe unternommen haben. Allein aus der Tatsache der Bestellung und kirchlichen Bestimmung auf Minderwertigkeit zu schließen, das ginge fehl, und es ist besonders unangebracht, wenn man sonst der Gebrauchsmusik freundlich gegenübersteht. Beim Genie ist nichts zu berechnen. Die Tatsache bestellter Arbeit kann die Vorzüge auch steigern. Jedenfalls war die Notwendigkeit, für die Salzburger Kirchen schreiben zu müssen, in Anbetracht der Ergebnisse bei Mozart ungemein segenvoll. Unter einem Zwiespalt leiden vielleicht die größeren Messen — das große Publikum kennt ja leider nur die durch Alois Schmitt und neuerdings durch Paumgartner, den Leiter des Salzburger Mozarteums, wiederaufgenommene letzte c-moll-Messe —, während gerade in den kleinen, deren Grenze von vornherein gezogen war, die Fülle des Mozartschen Gemütes walten konnte. So sind alle neun kurzen Messen, auch die unvollendete dritte, in einheitlichem, feinem Stil gehalten, so verschieden im einzelnen die stilkritischen Merkmale sein mögen, da ja Mozart unglaublich beweglich war. Es wäre nicht zu verantworten, von irgendeinem dieser Werke abzuraten, obschon etwa in den drei letzten von 1776 und 1777 manche Ungleichheit zu bemerken bleibt. Lange ist man in pietätloser Art mit Mozarts Kirchenmusik umgesprungen. Man sehe hierüber Beilage 6 im 2. Bande von Jahn (auch bei Abert wiederholt). Dazu kommt, daß andererseits aus Opern, namentlich aus »Così fan tutte«, einzelne Nummern den Weg in die Kirche fanden. Beides ist im höchsten Grade bedauerlich. Nun aber aus diesen Irrnissen und Wirrnissen einer ehrfurchtlosen Zeit Mozart selber mit einem Strick des Leichtsinns zu behaften, das wäre leichtfertig.

Gleich die *allererste* Messe verdient genaue Aufmerksamkeit dadurch, daß sie von einem Zwölfjährigen stammt. Hier, im Tonsatz, nicht auf dem Gebiete des Finger- und Gedächtnisdrills habe man Achtung vor dem, was ein Kind leistete. Und zwar liegt das Staunenswerte nicht sowohl in der sicheren Nachbildung eines bis dahin üblichen Gepräges, als vielmehr in der unfehlbaren Wahrhaftigkeit kindlichen Ausdrucks. Wie ein Knabenherz empfindet, das erfährt der Psychologe aus dieser Messe. Gleich der erste Anruf im Kyrie: wie innig und anmutig! Im Gloria beachte man die Miserere-Stellen und das Et sepultus est. Wahrhaft kindlich ist auch das Agnus Dei. Die sehr kurze *d-moll-Messe* des nächsten Jahres (1769), stilistisch zur ersten gehörig, fesselt wieder kraft des reinen, durchsichtigen und doch das Gehör füllenden Satzes, den sich Mozart früh aneignete; später bewahrt er diesen Reiz auch da, wo etwa die Eile der Arbeit den ruhigen Flug der Gedanken hemmte. Das Motiv des Benedictus (in Halbtönen), manche Stelle im Sanctus und Agnus verraten Mozartische Feinheit. Bemerkenswert ist die Betonung des moll-Charakters des ganzen Werkes. Man vermutet, daß vielleicht eine äußere Gegebenheit,

etwa eine Trauerfeier, das Herbe veranlaßt habe. Jedenfalls sehe man sich die d-moll-Messe genau an.

Von der nächsten, *dritten Messe* sind nur drei Sätze vollendet; man schlage Incarnatus und Crucifixus auf. Die ausschließliche Begleitung durch die Orgel, die strenge Stimmigkeit und anderes weist auf die ältere italienische Kirchenmusik hin. Das Bruchstück einer F-dur-Messe (Köchel-Verz. 116; Serie 24, 33) können wir hier übergehen.

Außerordentlich hoch stellt Jahn die *F-dur-Messe* von 1774. Den Vergleich mit dem Requiem schränkt allerdings Abert mit Recht wieder ein. Aber eine fast gleichmäßig durchgehende Geschlossenheit zeichnet dies Werk aus. Stellenweise, so in den altitalienischen Septakkordfolgen (z. B. bei Porpora) des Kyrie, in den Terzengängen des Dona, strömt uns eine edle Süßigkeit entgegen (»süß« im Sinn des mittelhochdeutschen Sprachgebrauchs). Im Gloria, Credo, Sanctus und Agnus fesselt die Haltung des Begleitorchesters. Wundervoll ist der Ausdruck im Miserere des Agnus: ein großer Wurf der Jugendzeit! Nebenbei gesagt: wenn das Dona demgegenüber keine Steigerung, keinen neuen Höhepunkt bringt, so liegt dies an der liturgischen Gegebenheit. Das große Publikum begeht manchmal den Irrtum, in der musikalischen Messe die Schlußsteigerung einer Sinfonie zu vermuten oder zu verlangen. Der Text verwehrt ihn aufs klarste. Ein großes Werk mit einem friedvollen Decrescendo zu schließen, ist eine Aufgabe, die vom Standpunkt des Tonkünstlers schwer lösbar bleibt. — Noch eine Eigenart der 4. kleinen Messe sei erwähnt: das Credo ist ganz beherrscht von dem altbekannten Motive: f g b a, mit dem das Magnificat oder das Gloria beginnt. Es war schon Eigentum der Niederländer. Seine stimmige Verwertbarkeit empfahl es den Italienern, wie der deutschen Sinfonie Haydns und Mozarts: am bekanntesten ist sein Ertrag in der Schlußfuge der Jupitersinfonie. Aber auch die in B-dur (1779; Nr. 11 der vierhändigen bei Peters), die Violinsonate in Es-dur (Köchel-Verz. 481) kennen seine Triebkraft. Schubert, Michael Haydn benützten es. Jenes Credo nennt Abert »den einheitlichsten Messensatz«, den Mozart in seiner Jugend geschrieben habe.

Die *D-dur-Messe* vom 8. August 1774 — man hat sie der Haydnschen G-dur-Messe von 1772 verwandt gefunden — birgt ähnlich kunstreiche Stimmführung wie die vorige, gestaltet aber den Aufbau (unter Verzicht auf die beiden Schlußfugen) wieder lockerer; rhythmische Gliederung und Wechselgesang treten in ihr Recht. Das Gloria sehe man auf die Ausdruckskraft des Rhythmus an. Feierlich ist das Descendit im Credo. Das Mortuorum scheint auf Don Giovanni-Klänge vorauszudeuten. Die Vorliebe für die Molltonarten gibt dieser Dur-Messe noch ein besonderes Gepräge.

Die übrigen vier Messen scheinen manchmal darunter gelitten zu haben, daß die Weisungen des Erzbischofs wie auch die ganzen Verhältnisse in Salzburg Mozart verdrossen; es kam z. B. ein ausdrückliches Verbot heraus, Gloria und

Credo mit Fugen zu krönen. Doch wenn Jahn von den drei C-dur-Messen (6—8 unserer Reihe) aussagt, die eigentlich schöpferische Begeisterung sei gebrochen, so ist dies eine unbegründbare Meinung, an deren Stelle Abert inzwischen eine liebevollere Würdigung treten ließ. Die *C-dur-Messe* von 1775 hat einen deutlich homophonen Zug. Das Kyrie scheint mit dem Priestermarsch der Zauberflöte wiederaufgenommen — gewiß keine unerlaubte Beziehung zur Oper, die in diesem Fall soviel des Religiösen in sich schließt. Und wenn Mozart am Schluß im Dona auf jenen prächtigen Anfang zurückgreift, so befriedigt er damit ein Bedürfnis geschlossener Form und wird dem Gehalt des Textes, sofern er eine feierliche Bitte enthält, zugleich gerecht. Auch bekommt hierdurch das etwas weiche (übrigens sehr schöne) Agnus den erwünschten kräftigen Gegensatz. Besonders ergreifend ist das Miserere des Gloria; welcher Ausdruck überall, bis hinein in die zweiten Geigen! Auch ist bemerkenswert, daß sich der Kreis der Tonarten weitet, die im Verlauf einer Messe berührt werden. Die *C-dur-Messe im Dreivierteltakt* nehmen wir ihrer Eigenart wegen, trotz der reicheren Begleitung zu den kürzeren Messen. Der Schwerpunkt ruht in den Singstimmen, die wieder sehr sorgfältig durchgearbeitet sind. Ausdrucksreich und fesselnd ist das Kyrie. Im Credo bemerke man das Incarnatus und Homo factus est. Auch das Resurrexit als Umkehrung des Descendit. Weiterhin die Feinheit, wie sich cuius regni non erit finis unmittelbar an et mortuos anschließt, wie *non*, non erit finis durch einfaches Hinüberwechseln in den Sekundakkord eine Verklammerung erreicht, in der wir ohne weiteres ein Gleichnis der Zeitklammer, der Ewigkeit erfühlen. In der Messe Köchel Nr. 262 wählt er eine andere Möglichkeit: den Ausdruck durch Wiederholen derselben Figur, durch Fortsetzen derselben Willensregungen. Beide Möglichkeiten sind reicher Entwicklung fähig. Das Agnus unserer Messe (C-dur $\frac{3}{4}$) bildet merkwürdigerweise eine strenge Einheit. Obwohl aber Dona und Miserere gleichen Kern haben, weiß Mozart eine Verschiedenheit des Ausdrucks durch bezeichnende Änderungen zu bewirken; Abert findet sogar eine »Unruhe« in diesem Satze, trotz aller Geschlossenheit.

Die *folgende Messe*, die 8. unserer Reihe, bietet im Kyrie einen jener Sätze, aus denen man vorschnell gefolgert hat, Mozart sei als Kirchenkomponist nicht ernst zu nehmen. Einzelne Wendungen mögen in ihrer Lieblichkeit zu anmutig sein für eine religiöse Bitte. Allein selbst in dieser Messe, die weniger bedeutend scheinen mag, entschädigen andere Schönheiten: so die Unisonostellen des Osanna im Sanctus, eigenartige Auffassung im Credo (bei in remissionem peccatorum; et exspecto resurrectionem mortuorum). Auffallend ist ferner das Orgelsolo des Benedictus, »an dessen Schlusse auf einem gewaltigen Orgelpunkt ein genial geschautes Bild des herabschwebenden, verklärten Gottessohnes steht« (Abert).

Das *letzte Werk* unserer Reihe *(in B-dur)* läßt meist das Anmutige hervortreten. Doch aus dem Quell dieser feinen Klänge darf man ein Labsal mit

ruhigem Gewissen annehmen. Wer könnte sich Tönen verschließen wie im Gloria nach Qui tollis peccata? Im Agnus wirken die chromatisch aufsteigenden Achtel ganz Mozartisch. Die erste Hälfte des Satzes ist ebenso gehaltvoll, ebenso tief bewegend wie klangschön. Auch achte man auf das Beieinander von Singstimmen und Instrumenten!

Nun fassen wir noch einmal zusammen: Für die Psychologie der musikalischen Eingebung erschließt gerade die Komposition der Messe klare Einblicke. Als musikalisch ergiebig bekundet sich in den neun kurzen Messen vor allem das Kyrie. Der Wechsel zwischen Kyrie und Christe zeichnet einen Gegensatz für die Form und schafft auch der Auffassung eine feste Grundlage, die übrigens dem musikalischen Aufriß genug Freiheit läßt. Sowohl der liturgische Wille als Mozarts Charakter begünstigen an dieser Stelle die Abwesenheit religiöser Ekstase. In aufrechter Haltung gemessen, voll kindlichen Zutrauens wird hier das Flehen um Erbarmen laut. Die Zuversicht aber, die aus der Bitte spricht, macht die Musik nur noch inniger, eindringlicher, rührender. Es darf daran erinnert werden, daß Bitten am schönsten dem Kinde ansteht, und daß Mozart zeitlebens sein kindliches Gemüt bewahrte. Ob nun der Charakter einer religiösen Bitte »unrichtig« sei, wenn er das Vertrauen eines Kindes verrät, das lassen wir den Leser entscheiden. Sicher ist Kretzschmar im Unrecht, wenn er einem Mozart schlankweg die »richtige Texterfassung« abspricht. In den 15 Zeilen, die der alte »Führer« den 17 bis 18 Messen Mozarts widmet, steht außerdem noch das gelassene Wort: »ihr Stil könne, gegen die Hoheit des Textes gehalten, durchschnittlich nicht anders als klein befunden werden«.

Im Gloria gestaltet Mozart mit offenkundiger Vorliebe die dreiteilige Bitte des Miserere nobis! Wiederum eine Bitte, sogar ganz ähnlichen Gehaltes und Ursprungs wie im ersten Satze, im Kyrie. Von ihm unterscheidet sie aber ein glatterer Fluß homophonen Geschehens, worin sich die Einheitlichkeit der Gemeinde kundzugeben scheint. Andererseits ist das Miserere des Gloria verschieden vom Miserere des Agnus. Im Gloria klingt es mehr gefaßt, entsprechend der freudigen Bewegung, mit welcher der Satz anhebt und schließt; solche Freude wird zwar natürlich gedämpft, wo wir unseres Abstandes vom Himmlischen innewerden, aber nicht ganz ausgelöscht. Dagegen muß das Miserere des Agnus aus Ruhe und Selbsteinkehr heraufklingen. Hier erst überwältigt das Gefühl menschlicher Schwäche. Und so, mit diesen Unterscheidungen, tönt uns all dies aus Mozarts Messen entgegen.

Im Agnus ist das Dona nobis pacem an das Miserere künstlerisch nicht leicht anzugliedern, wie wir schon andeuteten. Doch kam der Musik des 18. Jahrhunderts zugute, daß man sich am Schlusse gerne völlig beruhigte. Jedenfalls bewundern wir, wie mancherlei Lösungen der schwierigen Aufgabe Mozart ausfindig gemacht hat.

Gewiß die größte Schwierigkeit liegt aber in der Gestaltung des Credo. Wir sprachen von der Einheitlichkeit desselben in der F-dur-Messe. Da, wo die

einzelnen Teile selbständiger werden, hebt Mozart musikalisch heraus die Menschwerdung und die Himmelfahrt. Ferner das Passus et sepultus est; auch das Crucifixus-Bild. Rein menschlich spricht sich das Mitgefühl der Verehrung aus. Tod, Auferstehung, Gericht beschäftigen lebhaft die musikalische Phantasie. Ob und wieweit Mozart in allen Einzelheiten dem Stil der Vorgänger und Zeitgenossen folgte, das mag die Wissenschaft weiterhin immer genauer abgrenzen. Uns kommt es hier darauf an, der Kraft inne zu werden, welche in dieser Musik steckt. Daß sie Kraft hat, lehrt die Vertonung des cuius regni non erit finis. An die Ausgestaltung des Et vitam venturi saeculi hat sich erst das folgende Jahrhundert herangewagt. Das Bewußtwerden der Unsterblichkeit finden wir bei Mozart eher in einem Stück wie der Arie (mit Chor): »O Isis und Osiris« in der Zauberflöte. Von ähnlicher Glaubensstärke ist der Chor an Isis und Osiris durchwoben.
Im Sanctus entbehrt Mozart meist des Visionären, das wir gern in dieser Vorstellung suchen. Das liebliche Osanna in excelsis liegt Mozart dagegen besonders gut. Auffallend wenig scheint, im Vergleich mit Meistern des 19. Jahrhunderts, dem Benedictus abgewonnen, das doch auch in den Mozartschen Gefühlskreis fällt. Sätze wie der in Köchel Nr. 220 sind Ausnahmen. Erst später legte die Entwicklung der Sinfonie dem Künstler die Vorstellung und die Möglichkeit nahe, das Benedictus wie ein Adagio zu prägen. Großartige Beispiele dieser Auffassung finden wir bei Beethoven und bei Bruckner.
Was wir über Mozarts kleine Messen sagten, bestätigt zur Genüge das berühmte Ave verum, das wohl dem Fronleichnamfeste von 1791 galt. Mozart schritt selber noch in der Prozession, eine Kerze in der Hand — es war das letztemal. Bei aller modischen Freimaurerei hat er sich reiner Frömmigkeit keineswegs verschlossen. Gerade das Ave verum mit seinem zusammengepreßten Inhalt klingt überirdisch und lauter, wie von allen Schlacken irdischen Fühlens geklärt und gereinigt. Trotz der anscheinenden Einfachheit, die Mozarts Kirchenmusik kennzeichnet, halte man ja nicht dafür, so etwas könne jeder machen. Der Irrtum ist verzeihlich. Er mißkennt aber jene enge Verbindung, welche bei Mozart das Einfache, scheinbar so leicht Hingestellte mit dem Tiefsinnigen unauflöslich verknüpft.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von keinem unserer Großmeister gibt es so viel apokryphe Bildnisse wie von Mozart. Will sagen: Dutzende Porträte gehen unter seinem Namen und stellen andere Persönlichkeiten dar (besonders eklatant ist hier der Fall Tischbein), Dutzende sind Mozart, doch kennt man die Maler nicht.

Das letztere trifft auch zu auf das Eröffnungsblatt: das in Wachs modellierte Porträt, das jüngst aufgefunden wurde und sich zur Zeit im Besitz des Berliner Buchhändlers Felix Stössinger befindet. Es liegt in einem Rahmenkästchen (Größe 14×12 Zentimeter) und ist bis auf eine Schramme und einige Flecke in der Nasengegend besser erhalten als ein zweites, sehr ähnliches Wachsrelief, das Max Friedlaender besitzt. Jedenfalls eine höchst wertvolle Darstellung.

Die am sichersten beglaubigten und als ähnlichst gerühmten Bildnisse hat »Die Musik« in früheren Jahrgängen gezeigt. Heute bieten wir eine Nachlese. »Mozart mit der Notenrolle« ist ein Gemälde von Pompeo Battoni und soll 1770 in Rom geschaffen sein. Beglaubigt ist das Bild nicht. Unsere Wiedergabe folgt einem Stahlstich von H. Adlard. Das Original zeigt die Figur in Lebensgröße. — Das Mozart-Bild von Thaddäus Helbling stellt den Elfjährigen am Klavier dar. Hier ist der Maler durch Signatur auf dem Notenmanuskript nachweisbar. Ob es sich um ein Porträt nach dem Leben handelt, darf bezweifelt werden, denn hier sind (wie auf dem Battonischen Bildnis) die Augen fälschlich braun. Das Gemälde zeigt eine Größe von 89×73 Zentimeter.

Die Kreidezeichnung von K. Chr. Klaß, die den siebzehnjährigen Mozart verewigen will, verblüfft, weil Ähnlichkeitsmerkmale fehlen. Das Gesicht und die Augen sind zu gedunsen. — Der Maler des Gegenstücks, als Miniaturporträt Eigentum des Mozarteums in Salzburg, ist unbekannt geblieben. Als Entstehungszeit wird 1771/72 angenommen. Der Dargestellte könnte wohl Mozart sein.

Auch das nächste Bildnis »mit dem Diamantring«, ein Ölgemälde vom Jahre 1771, gehört dem Mozarteum; aber auch bei diesem ist der Künstler nicht bekannt. — Von dem Ölgemälde, das den Meister als »Ritter vom goldenen Sporn« vorstellt, ist das Bologneser Original verschollen. Unsere Nachbildung stützt sich auf eine Kopie aus der Entstehungszeit; sie hängt in der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna und mißt 70×65 Zentimeter. Als Maler gilt Johann Nepomuk de la Croce, der das Bild zu Salzburg im Sommer 1777 für Padre Martini fertigte.

Voll beglaubigt ist dagegen desselben de la Croce Porträt von 1780, ebenfalls in Salzburg gemalt. Es ist ein Ausschnitt aus dem allbekannten Familienbild und im Mozarteum zu sehen. Es darf als eines der ähnlichsten Bildnisse angesprochen werden. — Den Beschluß macht eine Silhouette, bei Boßler in Speier 1795 als Kupfer erschienen und wohl einige Zeit vorher gestochen.

Das Titelblatt und eine Partiturseite des »Isacco« sind Beigaben zu dem erläuternden Aufsatz von Felice Boghen.

Von einem in reizendster Laune geschriebenen vierseitigen Brief Mozarts an seine Gattin Constanze zeigen wir die erste Seite. Das Original gehörte dem kürzlich versteigerten Nachlaß Wilhelm Heyers an. Einige Wörter sind von Nissens Hand unleserlich gemacht. Constanze hielt sich seit Anfang Juni 1791 ihrer Schwangerschaft wegen in Baden bei Wien auf. Hier einige Stellen aus dem Brief: »liebstes, bestes Weibchen! — Eben komme ich von der Oper (die Zauberflöte); — Sie war eben so voll wie allzeit. — Das Duetto Mann und Weib: und das Glöckchen Spiel im ersten Ackt wurde wie gewöhnlich wiederhollet . . . — was mich aber am meisten freuet, ist der Stille beifall! — man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt . . .« Der Meister berichtet ferner von einem aus Prag erhaltenen Brief und dem »außerordentlichen beifall« der letzten Titus-Aufführung, erwähnt den Klarinettisten Stadler und das Ehepaar Duschek, schildert mit allen Einzelheiten seinen »lebenslauf« der letzten Tage und bittet, Süßmayr »in meinem Namen ein paar tüchtige Ohrfeigen« zu geben: »laßt ihm nur um gottes willen keinen Mangel leiden! . . . gebt ihm lieber mehr schläge als zu wenig —« Am Schluß: »adieu liebes Weibchen! — der Wagen will abfahren. — ich hoffe gewis etwas von dir zu lesen, und in dieser süssen Hofnung küsse ich dich 1000mal . . .«

AUS DER HOCHSCHULARBEIT

4.*) Musikpädagogische Lehrfilme

Die vielen Möglichkeiten, die das Festhalten eines Bewegungsvorganges im Filmbild bietet, sind vom Musikunterricht noch kaum ausgenutzt worden. In allen Unterrichtslehren wird von Arm- und Handhaltung, von Bogenführung und Gewichtsverteilung gesprochen, überall sieht man Beispiele und Bilder von »richtigem« und »falschem« Spiel, und doch sind alle diese Musterphotographien nach gestellter und erstarrter Bewegung aufgenommen. Der eigentliche kontinuierliche Verlauf des Spielvorgangs, der Wechsel der Spannungen und Gewichtslagen, die ständige Änderung des Anschlags, Strichs oder Ansatzes lassen sich nur im Filmbild verfolgen. Ich hatte daher schon vor mehreren Jahren den Gedanken, an der Hochschule ein *Filmarchiv für musikpädagogische Fragen und Forschungen* einzurichten, das im gleichen Maße Schülern und Methodikern zur Verfügung stehen sollte. Die ersten praktischen Versuche unternahm Prof. *Hugo Becker*, der, unabhängig von Vorbildern, selbständig Filmaufnahmen machte, die seine Ideen über Mechanik und Technik des Cellospiels verdeutlichen sollten. Von vornherein ließ er daneben auch Zeitlupenaufnahmen herstellen, um den Bewegungsablauf in allen Einzelstadien genau verfolgen zu können. Seine Filmaufnahmen bilden den Grundstock zu unserem Hochschul-Archiv, das durch weitere Aufnahmen von Klavier,- Geigen-, ja auch Gesangstudien ergänzt wird. Will man die grundsätzlichen Fragen behandeln, die durch musikalische Lehrfilme aufgeworfen werden, so wird man zunächst auf das Rein-Mechanische des Spielablaufs hinweisen müssen, auf die Stellung des Bogens zur Geigensaite, auf die Veränderung des Winkels und der Angriffsstelle, auf die Gewichtsverteilung durch Umlagerung der Finger- und Armhaltung. Es ist außerordentlich lehrreich, wie sich in der Zeitlupenaufnahme die Folge der Bewegungen und Spielveränderungen bis in letzte Einzelheiten studieren läßt. Deshalb ordnen sich die Aufnahmen nach festen technischen Aufgaben: es werden bei Streichinstrumenten Stricharten, Saitenübergänge, einfache und komplizierte Figuren, beim Klavier Anschlagsarten, Passagen, Manieren der verschiedensten Art, schließlich ganze Stücke im Zusammenhang aufgenommen. Den Schülern werden die Lehrfilme mit einem besonderen Vorführungsapparat gezeigt, der das Stillstehen des Bildes in jeder Bewegungsphase zuläßt. Es ist also möglich, die unterrichtlichen Anweisungen durch das Filmbild zu erklären und zu vertiefen, denn das Bewegungsbild gibt mehr, als sich durch Beispiel und Vorspiel zeigen läßt. Und überdies führt erst diese gemeinsame Behandlung eines Spielvorgangs in die eigentlichen Probleme der Bewegungsphysiologie. Für die wissenschaftliche Begründung der Pädagogik sind Lehrfilme, wie sie in der Hochschule gesammelt werden, unentbehrlich, denn alle Untersuchungen bedürfen des laufenden Bewegungsvorgangs zur Sicherung ihrer Ableitungen. Allerdings fehlt dem Film noch der Klang. Man hat mir oft gesagt, daß die Haltung, der Spielablauf im Bild vorzüglich aussehen, daß aber der Ton letzten Endes doch entscheidend sei. Das ist gewiß richtig, sofern es sich um Aufnahmen aus zweiter und dritter Hand handelt. Wir gehen aber davon aus, zuerst Lehrfilme von den hervorragenden Meistern und Pädagogen unserer Zeit zu sammeln, und dann haben wir auch schon mit Versuchen begonnen, Bild und Ton zugleich zu photographieren. Leider steht die Technik hier noch in den Anfängen, so daß unsere ersten Resultate wenig ermunternd waren. Ich versuche aber, auch nach dieser Seite weiterzubauen, um der Pädagogik, die noch so oft Tummelplatz der verwegensten Phantasien ist, einen festen und sicheren Unterbau zu geben. Liegen erst Lehrfilme für die wichtigsten Instrumentengruppen von verschiedenen Künstlern vor, ist die Gesangfrage auf diesem Wege einmal fester angepackt, so wird sich Gelegenheit finden, den ganzen Umkreis der Fragen in größerem Zusammenhang zu behandeln.*)

Georg Schünemann

*) Vgl. »Die Musik« XX/4, S. 283, XX/5, S. 356 und XX/6, S. 445.

*) Es dürfte in diesem Zusammenhang die Nachricht interessieren, daß das Filmarchiv im französischen Ministerium für Schule und Unterricht einen Bestand von etwa 3000 Filmen zu erzieherischen Zwecken aufweist. *Die Schriftleitung*

MUSIKERZIEHUNG UND KLAVIERUNTERRICHT

Der Geist unserer Zeit, der dem Menschen nicht mehr erlaubt, sich ruhig, sich in die Breite zu entwickeln, der ihn zwingt, seine Kräfte auf enger Bahn zu sammeln und für die Leistung zu trainieren, hat auch das weite Gebiet der Musik vielfältig aufgeteilt und in einzelne Arbeitsfelder zerlegt. Die Einheit der Musik ist uns verloren gegangen. Jeder einzelne Zweig wurde mehr und mehr ausgebaut, seine Probleme häuften sich und schlossen sich schließlich zu einem selbständigen Kreis, der sich aus dem größeren Kreise der allgemein-musikalischen Probleme herauslöste. Diese Lage bietet uns die Musik in der Gegenwart durchgängig. Die Technik des einzelnen Instrumentes ist auf eine Höhe getrieben, die dem Spieler, der sie erreichen will, ein ruhiges Umsehen auf dem weiten Gebiet der Musik unmöglich macht. Besonders die Technik des Klaviers hat einen stets zunehmenden Grad an Kompliziertheit, hat solche Selbständigkeit erreicht, daß sie auch musikalisch ein Eigenleben führt; denn der Stil, den die Klaviermusik seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ausgebildet hat, ist keinem anderen Instrument eigen. Diese Spezialisierung wieder zu überbrücken, die einzelnen Instrumente mit ihrem Sonderstil wieder auf *eine allgemeine* Musik zurückzuführen, ist eine der wesentlichsten Aufgaben, die der lebenden Generation gesetzt sind.

Trotzdem verfolgen Klavierunterrichtsmethoden, wie sie jetzt so vielzählig für den Anfangsunterricht erdacht werden, immer noch ein anderes Ziel. Immer noch werden unter dem Eindruck der zu durchmessenden weiten Spanne, die zwischen den ersten Übungen und einer Lisztschen Etüde liegt, Wege eingeschlagen, auf denen man ohne unnötige Aufenthalte möglichst direkt und gradlinig zum Ziel zu gelangen hofft. So notwendig die Einstellung auf Ökonomie und Zweckmäßigkeit für den späteren Ausbau einer großen Technik ist, so reizvoll für den Gereiften die äußerste Mechanisierung aller künstlerischen Arbeit ist — im Anfangsunterricht wenigstens sollte der Gedanke an eine rationelle Arbeitsweise, an sparsamen Verbrauch von Zeit und Kräften ausgeschaltet sein, *er* sollte aus dem Vollen schöpfen, *er* sollte verschwenderisch sein. Denn es ist zunächst nicht so wichtig, daß das Kind technisch gut klavierspielen lernt. Viel zu überwiegend wird der Wert einer Methode an der Schnelligkeit gemessen, mit der das Kind auf ihrer Grundlage Fortschritte macht. Gerade im instrumentalen Unterricht hat dieses Schnelligkeitsbestreben einen bedenklichen Raum eingenommen. Rücksichtslos wird ihm das künstlerische Ausdehnungsbestreben, das in jedem empfänglichen Kinde stark ist, zum Opfer gebracht. Soll auch hier moderne Rekordsucht einreißen? — Künstlerische Entwicklung verlangt ruhiges Beschauen; sie will genießend verweilen und sich freudig der unbändigen Fülle der auf sie einstürmenden Eindrücke hingeben.

Man vergesse beim Klavierunterricht zunächst das Klavier; vergesse die Fülle der mechanischen und physiologischen Probleme, welche diese widerspenstige Maschine heraufgebracht hat, und mache den Anfangsunterricht zum Anlaß einer allseitigen Entfesselung und Aufstachelung der kindlichen Phantasie- und Intellektkräfte. Der Grad der Einfühlungsfähigkeit in eine fremde Seele entscheidet dabei den Wert des künstlerischen Führers. Versuchen muß er, das Kind in ein unbegrenztes Reich künstlerischer Eindrücke zu stellen, in eine künstlerische Sphäre, die die Phantasie unablässig beschäftigt. Denn die Aufnahme- und Erlebnisfähigkeit des Kindes und das Bedürfnis, sich in fremde Gefühlswelten hineinzufühlen, ist ungeheuer. Es empfängt, noch künstlerisch ungeteilt, das Erlebnis der Welt in dem traumhaften Dämmer des Ahnungsvollen. Diese Weite seiner Seele muß der Lehrer auszubauen trachten; mit leisen, kaum merklichen Andeutungen; nicht das geheimnisvolle Dunkel einer unermeßlichen, aber noch umrißlosen Gefühlswelt durch theoretisch-formelhafte Erklärungen aufhellen und damit zerreißen.

Die Begabung eines Kindes ist zunächst stets eine allgemein-künstlerische, nicht eine speziell musikalische. Eine künstlerische Erziehung kann darum nicht mit der Musik, nicht mit der in ihren größten Schöpfungen »hellsten« und vergeistigsten Kunst beginnen. Die kindliche Phantasie entzündet sich am Auge. Malerisches wird sie zuerst anregen, da das Handgreiflich-Gegenständliche seine verhältnismäßig noch geringe Eigentragfähigkeit stützt. Darum sollte man Kindern Musik in Verbindung mit Poetischem und Malerischem darbieten. Nicht umsonst übt das Theater mit seiner Vielheit an poetischen, bildlichen und musikalischen Eindrücken einen solchen Zauber auf die kindliche

Seele aus; selbst dann, wenn es das Einzelne nicht versteht. Aber instinktiv fühlt es, daß sich ihm hier eine Welt öffnet, die jenseits dessen liegt, was es bisher sah und hörte. Darum führe man Kinder in das Reich musikalischer Genrewerke, wie der Schuberts, Schumanns, Steffen Hellers usw. in Verbindung mit den ihnen entsprechenden Werken Schwinds, Richters, Rethels usw. ein.
Gewiß liegt in dieser Vermischung von Eindrücken eine Rückentwicklung. Die Musik wird in den Bereich des Stofflichen, das sie als reinste, als gleichsam skeletthafte Form überwunden hat, zurückgezogen. Aber der kindliche Intellekt, der zunächst nur mit der Verknüpfung bildhafter Vorstellungen beschäftigt ist, kann noch nicht in mathematischen Größen, noch nicht abstrakt, also noch nicht musikalisch denken. Beweis dafür ist, daß jedem Kinde die Werke Bachs, des bisher absolutesten musikalischen Denkers, verschlossen bleiben, während es z. B. die Werke Schumanns liebt, die allein durch ihre Überschriften seiner Phantasie näher kommen. — Damit soll nicht einer programmatischen Musikerziehung das Wort gesprochen sein. Selbstverständlich muß nach und nach das Denken des Kindes von allem Stofflichen befreit werden. Sobald man mit den Werken Bachs beginnt, wird das Kind von selbst durch die Musik, die sich seiner Bildphantasie entzieht und seinem Gehirn mitteilt, erzogen. Zunächst aber gilt das oben Gesagte. Gerade der Klavierunterricht, der in den meisten Fällen als erster dem Kinde Musik vermittelt, sollte es sich zur Aufgabe machen, alles Mechanische, Theoretische auf ein Minimum zu beschränken, zugunsten allgemein künstlerischer, lebendiger Musikerziehung.

Kurt Westphal

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

IST DIE »AKUSTIK« EINES KONZERTSAALES ODER THEATERS IMMER NOCH GLÜCKSSACHE?

Bisher hatte man sich mit der Annahme abgefunden, daß eine gute »Akustik« eines Konzert- oder Hörsaales mehr oder weniger von Zufälligkeiten abhinge, deren Beeinflussung dem Architekten oder Baumeister kaum möglich wäre. Man vermochte keine Gesetzmäßigkeit in die Tatsache zu bringen, daß man an einer Stelle eines Saales gut, an einer anderen schlecht hörte, und experimentierte bei allzu mangelhafter Hörsamkeit meist so lange an Wänden und Decke herum, bis man glaubte, die Akustik verbessert zu haben, was aber nur eine Verlagerung der akustisch schlechten Stellen bedeutete. — Es scheint nunmehr der experimentellen Physik gelungen zu sein, auch in das Dunkel der architektonischen Akustik Licht und Gesetzmäßigkeit zu bringen. Neuerdings haben die Amerikaner einfache Zusammenhänge formuliert, die eine Vorausbestimmung der Hörsamkeit eines Saales bei bekannten baulichen und architektonischen Verhältnissen gestatten, die Abänderung dieser Verhältnisse erlauben, wenn sich rechnerisch eine schlechte Akustik ergibt, auch den nachträglichen Umbau eines akustisch unbefriedigenden Saales ermöglichen. Diese einfachen, leicht anwendbaren Formeln und Richtlinien haben auch durchweg eine gute Übereinstimmung mit der Praxis ergeben. Kürzlich sind sie von dem dem amerikanischen Handelsministerium unterstehenden »Bureau of Standards« in einem kleinen Heft »Architectural Acoustics« zusammengestellt, veröffentlicht*) und so einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Da es eine entsprechende Zusammenstellung bei uns nicht gibt, verdienen sie durchaus Beachtung.
Zuerst werden die drei grundlegenden Mängel akustisch schlechter Säle beschrieben: Echo, tote Stellen und Nachhall. Unter Echo versteht man die ausgeprägte Wiederholung eines Klanges nach einer gewissen Pause, während der Nachhall die verwischte, unausgeprägte Verlängerung des Klanges selbst ist. Während das Echo immer ein Mangel ist, ist der Nachhall bis zu einem gewissen Grade sogar erwünscht. Das Echo entsteht durch Reflexion des Schalls von Wänden und Decke; sind diese möglichst unregelmäßig gebaut, wird

*) Erschienen bei: The Superintendent of Documents, Governement Printing Office, Washington 1926.

der reflektierte Klang zerstreut und geht allmählich in Nachhall über. Das Echo wirkt zerstörend, wenn es mit dem nächsten Ton zusammentrifft. Hörsäle sollen im allgemeinen ebene, rechtwinklige Begrenzungsflächen haben; Gewölbe, runde Grundflächen usw. sind immer gefährlich. Andererseits sind große, ebene und glatte Flächen gute Reflektoren. Solche Flächen sollen, zur Erzielung ungleichmäßiger Reflexion, aufgeteilt werden, und zwar in Felder von etwa 1,20 Meter im Quadrat, stufenförmig gegeneinander vertieft bis im ganzen auf 20 bis 25 Zentimeter. — »Tote Stellen« sind eine Begleiterscheinung des Echos; bleibt die reflektierte Schallwelle um ihre eigene halbe Länge hinter der Hauptwelle zurück, dann trifft das Ohr zu gleicher Zeit ein Wellenberg und ein Wellental, die sich gegenseitig schwächen, so daß der Klang vermindert wird; bleibt die reflektierte Welle um ihre ganze Eigenwelle hinter der Hauptwelle zurück, dann tritt eine Verstärkung des Klanges ein, ein »Klangpunkt« entsteht. Die Ursachen dieser Erscheinung sind meistens gewölbte Wände und Decken. Den Teil der Raumbegrenzung herauszufinden, der die eigentliche Ursache dieser Erscheinungen ist, ist oft schwer und nur durch Versuche erreichbar; er ist dann so zu behandeln, daß er seine Reflexionsfähigkeit verliert.

Der Nachhall ist anders zu behandeln als das Echo. Das Ohr verlangt ihn, und zwar um so mehr, je größer der Raum ist. In einer Tabelle der Veröffentlichung werden Rauminhalt und als natürlich empfundene Nachhalldauer gegenübergestellt, und man sieht, daß bei einem Rauminhalt von 30000 Kubikmeter ein Nachhall von 3 Sekunden normal ist. Die Schallabsorptionsfähigkeit verschiedener Wandmaterialien ist sehr verschieden. Ein offenes Fenster wirft den Klang überhaupt nicht zurück; sein Klangabsorptionskoeffizient wird daher mit 1 bezeichnet, da es den ganzen Klang »aufsaugt«. Filz absorbiert mehr als Ziegelmauerwerk. Auf Grund eingehender Versuche wird in der Broschüre eine Zusammenstellung der Koeffizienten der üblichen Wand- und Fußbodenmaterialien und -bedeckungen gegeben und schließlich in einer ganz einfachen Formel ein Zusammenhang zwischen Nachhalldauer, Rauminhalt und Absorptionskoeffizienten der Wand-, Boden- und Deckenmaterialien eines Saales, so daß die rechnerische Bestimmung der Nachhalldauer möglich ist, wenn die baulichen Verhältnisse bekannt sind. Der Nachhall wird als das wichtigste Moment der architektonischen Akustik angesehen.

Zum Schluß werden noch allgemeine Regeln für den Bau von Hörsälen gegeben. Abgesehen von der erwähnten Vermeidung gewölbter Flächen ist die Form des Saales von geringem Einfluß auf seine Akustik, abgesehen von ganz ausgefallenen Formen. Ein Theater soll nur mäßig groß sein. In einem Konzertsaal ist die Höchstzahl der vorkommenden Instrumente abhängig von seiner Größe. Auch für diesen Zusammenhang wird eine Tabelle gegeben; die Artder Instrumente ist gleichgültig; nur die Orgel wird etwa 11 bis 14 Blas- oder Streichinstrumenten gleich gerechnet.

A. Lion

NEUE SCHALLPLATTEN

Electrola: Ob so gewaltige Werke wie die Matthäus-Passion für eine Plattenwiedergabe in Frage kommen, kann einigermaßen bezweifelt werden. Immerhin bürgt ein Name wie *Siegfried Ochs* für äußerste Stil- und Klangreinheit. So wird auch diesmal der Anfangschor aus der Matthäus-Passion von ihm und seinem Chor vollendet dargestellt, und für den rechten Hörer dieser Platte wird sich die Sehnsucht nach — der »Naturaufführung« gewiß einstellen; dies ist das Beste, was man dieser Aufnahme nachrühmen kann. Warum übrigens heißt der *Hochschulchor* auf der Platte immer noch Philharmonischer Chor? — *Leo Blech* musiziert mit Mitgliedern des Orchesters der *Staatsoper* ausgezeichnet das Meistersingervorspiel (E J 43). Die Raum- und Zeitüberwindung durch die Platte ist stets von neuem erstaunlich. So wenn man Gelegenheit hat, an der Platte E J 187 die Leistung des *Philadelphia Sinfonie-Orchesters* unter *Leopold Stokowski* zu studieren. Es wird Liszts Ungarische Rhapsodie Nr. 2 gespielt; der hohe Verschmelzungsgrad der einzelnen Stimmen fällt angenehm auf. Von Sängerplatten sind zu nennen: der ausgezeichnete italienische Tenor *Michele Fleta*, der mit allen italienischen Manieren aufwartet (Aïda, Donizetti), *Göta Ljungberg* mit ihrer klaren Stimme in »Macht des Schicksals« und, weniger überzeugend, der Tenor *Jaro Dworsky*. — *Whiteman* und *Hylton* spielen mit Programmen von gemischtem Wert, aber in unübertrefflicher Ausführung, zum Tanze auf. Das Erstaun-

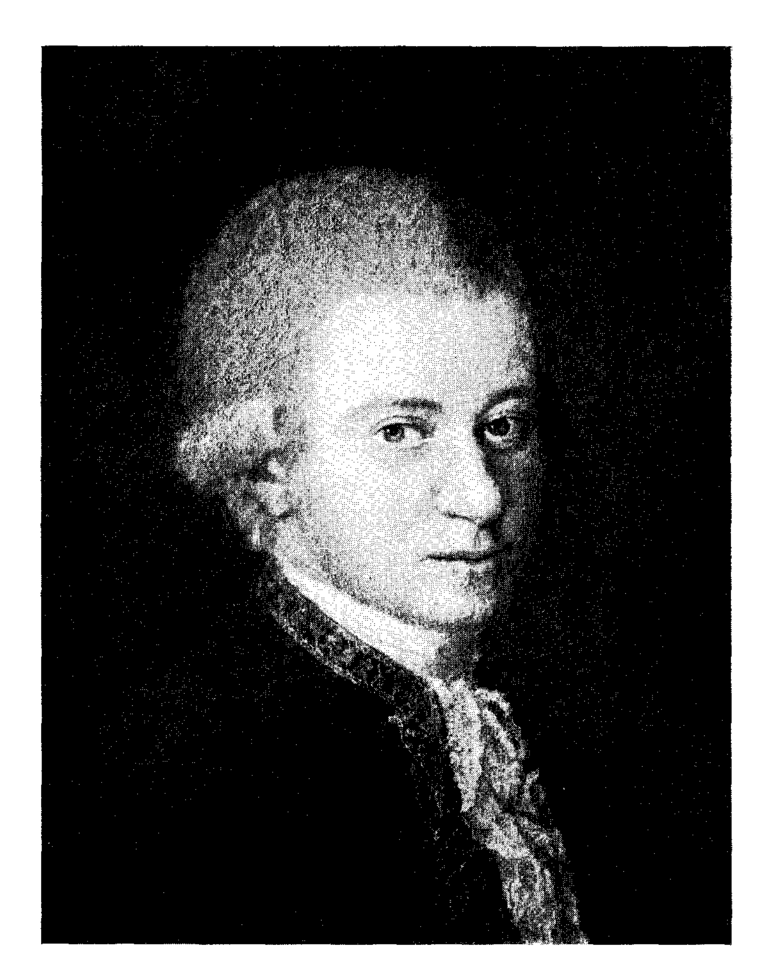
lichste der Neuaufnahmen dieses Monats ist — man muß das auch in einer der Musik allein gewidmeten Zeitschrift erwähnen — die sogenannte historische Platte mit den Aufnahmen während des Empfanges des Colonel *Charles Lindbergh* in Washington. Mit merkwürdiger Erregung hört man die einzelnen Stationen dieser klanggewordenen Zeitungsnotizen«: »Die Memphis landet im Flughafen — Die Begrüßung des Sekretärs Wilbur — Colonel Lindbergh betritt amerikanischen Boden — Der Festzug durch die Pensylvania Avenue — Empfang am Fuße des Washington-Denkmals.« (E G 722).

Homophon-Company: Unter der Bezeichnung »Homocord Electro« ist bereits eine stattliche Anzahl gelungener, elektrischer Aufnahmen von der Homophon-Company veröffentlicht worden. Unter den Neuaufnahmen fallen ein paar Orchesterplatten auf. Es war ein glücklicher Gedanke, die Peer Gynt-Suite in das Repertoire aufzunehmen, zumal da *Emil Bohnke* und das *Berliner Sinfonie-Orchester* prächtig musizieren (4—8840/8841). Dagegen ist die Ouvertüre zu »Sakuntala« von Goldmark eine etwas langweilige Musik. Straußens »Tod und Verklärung« vermittelt *Carl Schuricht* mit dem *Berliner Sinfonie-Orchester* (4—8828/8829). Der Anfang des Stückes läuft »leer«, *muß* auf der Platte leer laufen, dann aber schwillt der Klang zu Größe und Sattheit an. Nicht ganz so strahlend im Klang gelang Smetanas »Moldau«. — Eine etwas bombastische Angelegenheit wird der Gesang der sonst ausdrucksstark singenden *Berliner Liedertafel* durch die Begleitung eines großen Bläserchors. — Unbedingt zu empfehlen ist die Platte: Der Hirt auf dem Felsen von Schubert. *Lotte Leonards* Stimme und *Alfred Richters* Klarinette verbinden sich hier zu schöner Zwiesprache. Am Flügel: *Felix Günther* (4—8830). Eine der wenigen Platten, die man sich, als »Hausmusik« vorgespielt, zu jeder Gelegenheit denken kann! Was sich sonst nicht immer vorstellen läßt; ein Beispiel: zu welcher Gelegenheit und aus welchem inneren Grunde spielt der glückliche Grammophonbesitzer den Krönungsmarsch aus dem »Propheten«? — Einen erfreulichen Willen, dem Hörer Ungewohntes und Auserlesenes zu bieten, erkennt man in dem Menuett für Streichquartett von Boccherini (Leitung *Felix Günther* 4—2528).

Lindström: Odeon: Vorbildliche Chorkultur hört man durch die Platten des verstärkten *Synagogen-Chors des Friedentempels* unter der Leitung von *Chemia Winawer*. Der Chor singt synagogale Gesänge mit ihrer interessanten Melodik und ihrem abwechslungsreichen Spiel zwischen Vorsänger und Chor. Es ist dies eine der besten Platten, die ich seit langem hörte (0—2334a und b). Ein »Sprung in den Schatten« ist die Platte mit zwei Gesängen des »Jonny«. Nicht der Komposition wegen, sondern durch die merkwürdig unerträglich wirkende Ausführung des auf der Bühne doch ausgezeichneten Solisten *Ludwig Hofmann*. Die Platte verträgt eben keine Theaterunterstreichungen. Was auf der Bühne lebendig-grotesk wirkt, ist hier unbeschreiblich roh. — Kaum zugetraut hätte man *Richard Tauber* den echten Volksliedton, dem er für »Muß i denn« findet. Hier verdirbt keine Solistenübertreibung das Liedhafte. — Zu empfehlen ist endlich die Fantasie Pique Dame (*Sinfonie-Orchester, Dajos Béla*, 0—6557).

Parlophon und *Columbia:* Es wird sehr gut gesungen von: *Meta Seinemeyer, Karin Branzell, Ivar Andresen, Gotthelf Pistor, G. Aranyi-Lombardi* und *Francesco Merli*. Das Programm heißt Wagner und Verdi. Wagner-Kult auch im Orchester. *Siegfried Wagner* dirigiert das Vorspiel zum dritten Aufzug des Parsifal, *Schillings* in eigener Orchesterbearbeitung Szenen aus Tristan. *Josef Pembaur* spielt bravurös Liszts A-dur-Konzert. Während sonst die Klavierliteratur für die Schallplattenwiedergabe kaum verwendbar ist, scheint Liszts virtuoser Stil am ehesten darstellbar.

Eberhard Preußner



Mozart
1780
Gemälde von de la Croce



Mozart
1795
Silhouette von Bossler

freytag um halb 11 uhr Liebstes, bestes Weibchen! —
Nachts.

Eben komme ich von der Oper (die Zauberflöte); — Sie war eben so voll wie
allzeit. — das Duetto Mann und Weib etc. und das
Glöckchen Spiel im ersten Act wurde wie gewöhnlich wieder-
hollet — auch im 2t Act das knaben Terzett —
was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall!
— man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.
Nun meine lebensordnung; — gleich nach Deiner Abseeglung
spielte ich mit Hr. v. Mozart (der die Oper beim Schikaneder
geschrieben hat) 2 Parthien Billard. — dann verkaufte ich
um 14 Ducaten meinen klepper. — dann liess ich mir
durch Joseph den Primus rufen und schwarzen koffé hollen,
wobey ich eine herrliche Pfeiffe toback schmauchte; dann
instrumentirte ich fast das ganze Rondó vom Stadler.
in dieser zwischenzeit kamm ein brief von Prag von Stadler;
— die Duschekischen sind alle wohl; — mir scheint Sie
muss gar keinen brief von Dir erhalten haben — und doch kann
ich es fast nicht glauben! — genug — Sie wissen schon alle
die herrliche aufnahme meiner teutschen Oper. —

Brief Mozarts an seine Gattin vom 7. und 8. Oktober 1791

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

HUGO WOLFS 25. TODESTAG

Wilhelm Weigand in *Münchner Neueste Nachrichten* (12. Februar 1928): »Am 22. Februar werden es fünfundzwanzig Jahre, daß Hugo Wolf, nach langer geistiger Umnachtung, im Alter von dreiundvierzig Jahren aus dem Leben schied. Wenn Meister von uns gehen, pflegt sich in der Regel der Schatten des Schweigens auf ihr Leben und ihr Werk zu senken: es ist, als ob in dem beginnenden Dunkel das Werk, das den Zeitgenossen oft genug nur fragwürdig erscheint, sein wahres Gesicht erwerbe, um dann, wenn es in die kühlere Helle der Zukunft ersteigt, seine Wirkung oder seinen Siegeslauf zu beginnen ...«

Otto Besch schreibt (*Königsberger Allgemeine Zeitung*, 23. Februar 1928): »Beim Schöpfungsakt war er auf eine möglichst *natürliche Deklamation* des Textes durch die Singstimme bedacht, während er die eigentlich musikalischen Elemente (Rhythmus, Hauptmelodie usw.) dem Klavier anvertraute. Er ordnete also musikalisch die Begleitung der Singstimme über, ließ aber auch hier die Form durch den Text bestimmen. Das hat ihm zunächst viel Gegnerschaft eingebracht, und in der Tat ergaben sich aus seiner Theorie bei den Epigonen Mißstände. Man kennt jene Lieder zur Genüge, bei denen das Klavier sich nicht genug tun kann, und die nachträglich hineindeklamierte Singstimme im Schwall der Klänge völlig untergeht. Wolf selbst ist dieser Gefahr nie verfallen, weil er ein viel zu feiner und taktvoller Musiker war.«

Karl Grunsky äußert sich in *Fränkischer Kurier* (17. Februar 1928): »Wolfs Glaube hatte seinen tiefen Grund in persönlicher Erfahrung; ohne Wagners Orchester, das ihm vorschwebte, hätte sein Klavier die Dichtungen nicht mit solch feuriger Sprache entzündet, wie es wirklich geschah.«

Weitere Beiträge über Wolf geben: *eb* (Berliner Börsenzeitung, 22. Februar 1928), *Paul Zschorlich* (Deutsche Zeitung, 21. Februar 1928), *Paul Bergenholt* (Neue Preußische Zeitung, 22. Februar 1928), *Alfred Goetze* (Rheinisch-Westfälische Zeitung, 22. Februar 1928), *Karl Grunsky* (Stuttgarter Neues Tagblatt, 22. Februar 1928), *Paul Bülow* (Tägliche Rundschau, 22. Februar 1928), *Rosa Mayreder* (Vossische Zeitung, 21. Februar 1928), *Bertha Witt* (Deutsche Musiker-Zeitung, 59. Jahrg./7), *T.* (Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, XXIX/3—4), *S. Brichta* (Signale, 86. Jahrg./7).

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (5. Februar 1928). — »Das Erlösungsmotiv bei Wagner und seine Wandlungen« von *Kurt Engelbrecht.* — (14. Februar 1928). — »Die Entwicklung der Schallplatte« von *Marx.*

BERLINER TAGEBLATT (7. Februar 1928). — »Beethovens Krankheit« von *Josef Berberich.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (29. Januar 1928). — »Schlaf und Traum in der Musik« von *James Simon.*

FRANKFURTER ZEITUNG (22. Januar 1928). — »Max Regers Musik« von *Hermann Scherchen.* — (27. Januar 1928). — »Klang-Varieté der Masse« von *Artur Bogen.*

FRÄNKISCHER KURIER (21. Januar 1928). — »Nicola Piccini« von *Max Unger.* — (4. Februar 1928). — »Die Operette« von *Hans Költzsch.*

HEIDELBERGER TAGEBLATT (18. Februar 1928). — »Mathematik und Musik« von *L. Kühle.*

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (8. Februar 1928). — »Musiklehrersorgen« von *Maria Leo.* — (12. Februar 1928). — »Musik und Mode« von *Erwin Felber.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (22. Januar 1928). — »Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen« von *Oskar v. Pander.* — (29. Januar 1928). — »Konservatorien früherer Zeiten« von *Ludwig Weiß.* — »Wagner als Opernkritiker« von *Paul Klanert.* — (1. Februar 1928). — »Ende der Musik?« von *Jakob Schaffner.* »Es gibt also bloß zwei Möglichkeiten zur Rettung der Musik aus der Vernutzung und Entwertung durch die Maschine. Das eine wäre die Wiederherstellung einer echten wirtschaftlichen Volksgemeinschaft, und seine Anwendung ist undenkbar. Selbst das ›Heranbringen‹ von Arbeitern an das Kulturgut der Gebildeten ist wohlgemeint, aber aussichtslos. Das zweite Mittel gibt Richard Benz an: Die klassische Musik der Maschine zu entreißen. Diese Möglichkeit ist immerhin denkbar, und ihr Nutzen läßt sich leicht einsehen. Sie ist durch den Staat zu verwirklichen. Der Staat

ist es auch, der genügend Interesse daran haben muß, die letzten zusammenfassenden und seelenerhaltenden Erscheinungen innerhalb des Gesellschaftslebens vor dem völligen Zerfall zu retten. Es braucht nichts als ein Gesetz, das den Gebrauch von klassischer Musik in Kinos, in Cafés, in Restaurants, auf Badepromenaden, überhaupt bei jeder Gelegenheit, die nicht im Charakter der Musik selbst liegt, verbietet. Verboten sein soll auch der Verschleiß von klassischer Sinfoniemusik im Radio und auf Grammophonplatten.« — (5. Februar 1928). — »Die Originalpartituren Richard Wagners« von *Otto Strobel*. — (19. Februar 1928). — »Tonalität, Atonalität, Übertonalität« von *W. Harburger*. — (23. Februar 1928). — »Bruckners Dank an Nikisch« von *Ludwig Karpath*. — (26. Februar 1928). — »Herzog Albrecht V. in der Musikgeschichte Münchens« von *Otto Ursprung*. — »Der Weg zur Opernbühne« von *Artur Holde*.

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (10. Januar 1928). — »Zur gegenwärtigen Lage der Musikpflege« von *Julius Maurer*. — (30. Januar 1928). — »Die neue Orgel im Auditorium maximum der Universität« von *Josef Müller-Blattau*. — (1. Februar 1928). — »Die Musik an der Albertina« von *Herbert Gerigk*.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (26. Februar 1928). — »Mechanisierung der Musik» von *Paul Nettl*.

VOSSISCHE ZEITUNG (28. Januar 1928). — »Musikalische Erkenntniskrise« von *Edwin von der Nüll*. — »Der junge und der ältere Komponist« von *Adolf Weißmann*. »Das Geniale, das man bisher immer in der ersten Jugend, in den Zwanzigern entdecken wollte, ist überhaupt im Kurs gesunken. Die dreißig- und vierzigjährigen Komponisten steigen im Wert. Die neue Sachlichkeit, die in der Welt umgeht, aber allmählich anfängt sich zu einer ausgesprochen norddeutschen Angelegenheit zu entwickeln, hat Verdienst oder Schuld daran, daß das Genie entrechtet ist.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./6—8, Berlin. — »Nochmals ›Das Prinzip des Absoluten‹ von *Jekow Axelrod*. — »Das Geheimnis der Gesangsmelodie bei Mahler« von *Walter Abendroth*. — »Die Entgötterung der Musik« von *Heinz Pringsheim*. Über Weißmanns Buch. — »Das Lied Hugo Wolfs im Licht eines Menschenalters« von *demselben*. — »Ein Schlußwort zum ›Prinzip des Absoluten‹« von *Martin Friedland*. — »Eine gute Aussicht für Opernkomponisten?« von *Wilhelm Altmann*. Über die Möglichkeiten des Rundfunks in der Aufführung neuer Opernwerke.

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/16—18, Berlin. — »Gounod« von *Hans Curjel*. — »Gounod und seine komische Oper ›Der Arzt wider Willen‹« von *Rudolf Senger*. — Von Gounod werden veröffentlicht: »Aus der Mozart-Broschüre«, »Aufzeichnungen«. — »Glucks komische Opern« von *Max Arend*. — »Entwicklungsphasen des modernen Tanzes« von *Max Terpis*. »Beinahe will es scheinen, daß die nächste Zeit weniger eine Zeit der Produktion als vielmehr des Studiums und Forschens sein werde. Wir wissen heute, daß wir alles künstlerisch gestalten dürfen, auch Häßliches, auch rein Zeitproblematisches, daß der Tänzer nicht nur zu Schönheit und Grazie verpflichtet ist. Wir wissen auch, daß nicht nur die Form allein für ein Kunstwerk entscheidend ist, sondern ebensosehr der Inhalt. Aber unsere nächste Aufgabe wird sein, diese unbeschränkte Freiheit des Darstellendürfens in eine Form zu bringen, die auf dauerhaften Gesetzen beruht.«

DAS ORCHESTER V/3 u. 4, Berlin. — »Die Instrumentation Händels« von *Arnold Schering*. »Das Barockorchester ist durch eine stabile, flächenhaft wirkende Instrumentierung gekennzeichnet, derart, daß der von Anfang an vorgesehene Klangkörper so lange in Wirkung bleibt, bis ein neuer Satzteil auf Grund neuer Ausdrucksbedingungen zur Vergrößerung oder Verminderung jenes zwingt.« — »Generalmusikdirektor und Orchestermusiker« von *Fritz Mehmel*.

DAS TAGEBUCH IX/5, Berlin. — »Zwölftonmusik« von *Josef Matthias Hauer*. Ausgehend von Bachs »Wohltemperierten Klavier« sagt Hauer: »Einen Hauch weiter und die Leitton-, Leitmotiv- und Themenwirtschaft liegt hinter uns. Ich habe den Schritt gewagt mit 30 Jahren und habe es bisher noch nicht bereut. Vielleicht wagen ihn auch andere.«

DER KUNSTWART 41. Jahrg./5, München. — »Die Einheit der Tonkunst« von *Karl Grunsky*.

DEUTSCHE MUSIKERZEITUNG 59. Jahrg./6 u. 7, Berlin. — »Der Ursprung des Walzers« von *Elsa Bienenfeld.* — »Volk und Kunst«, *Verfasser* nicht genannt.
DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/6—8, Berlin. — »Der Musikerpoet Karl Söhle« von *Paul Bülow.* — »Von den Fahrenden Sängern« von *Hammerschmidt.* — »Die Essener ›Tagung für das Chorgesangswesen‹« von *Ernst Schlicht.*
DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 468/469, Berlin. — »Lessing und die Berliner Musiker« von *Georg Richard Kruse.*
DIE MUSIKERZIEHUNG V/1, Berlin. — »Grundsätzliches zur Musikerziehung« von *J. M. Müller-Blattau.* — Zwei Kapitel von Athanasius Kirchers »Musurgia« in der Übersetzung von *Adolf Moll.* — »Blasinstrumente in der Hausmusik« von *H. W. Draber.*
DIE STIMME XXII/5, Berlin. — »Gegen das Tremolieren« von *Hermann Stoeckert.* — »Das Falsett als Stimmbildungsfaktor« von *Carl Klunger.* — »Die Entwicklung der Musik in Frankreich« von *Otto Pretzsch.*
ITALIEN I/2, Heidelberg. — »Die italienische Musik« von *Eduard Fueter.*
MELOS VII/2, Berlin. — »Krise unserer Tasteninstrumente« von *Hans David.* Dem Autor schwebt ein neues Instrument vor, bei dem »die klangverschleiernde Kreuzsaitigkeit aufgegeben« wird. »Außerdem müßte insbesondere die Anschlagmechanik durchgeprüft und verändert werden.« — »Die stilistischen Probleme der modernen Klaviermusik« von *Franz Osborn.* — »Pianistische Probleme im Anschluß an die Klavierwerke von Ernst Toch« von *Eduard Beninger.* — »Kunst der Fingerfertigkeit oder Lesetechnik?« von *Leonhard Deutsch.* — »Das Musikschrifttum in der Gegenwart« von *Kurt Westphal.*
MUSICA SACRA 58. Jahrg./2, Regensburg. — »Die Stellung des Chorals in der Liturgie und die Folgerungen für unsere Zeit« von *P. Basilius Ebel.* — »Stimmbildung« von *Stockhausen.*
MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH X/1 u. 2, Wien. — »Entgötterung« von *Paul Stefan.* Über Bekkers und Weißmanns neue Bücher. — »Das ›Balletto a Cavallo‹« von *Egon Wellesz.* — »Zeitliches und Überzeitliches in ›Jonny spielt auf‹« von *Walter Harry.* — »Rhythmus der Generation« von *Paul Stefan.* — »Mahlers Instrumentations-Retuschen« von *Erwin Stein.* — »Nadelkurven« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* Aus den geistvollen Aphorismen sei folgende Probe gegeben: »Über die Aktualität der Sprechmaschinen läßt sich streiten. Die räumlich begrenzte Wirkung jedes Apparates macht ihn zum Gebrauchsgegenstand des Privatlebens, das den Kunstkonsum des 19. Jahrhunderts reguliert. Vor dem Grammophon versammelt sich die bürgerliche Familie, die Musik zu genießen, die sie selber — wie die feudale noch — nicht mehr musizieren kann; und daß die öffentliche Musik jener Zeit, die ariose der ersten Jahrhunderthälfte zumal, vom Plattenrepertoire aufgesogen wird, beweist ihren privaten Charakter in Wahrheit, den die gesellschaftliche Veranstaltung überdeckt hatte. Beethoven trotzt dem Grammophon. Das diffuse und atmosphärische Behagen des kleinen aber hellen Grammophonklanges ist dem singenden Gaslicht äquivalent und dem summenden Teekessel abgeblichener Literatur nicht völlig fremd. Das Grammophon rechnet zur gefüllten Stille der einzelnen.« — »Gedanken über Musik und Volkstum« von *Erwin Felber.* — »Kurt Weill« von *Heinrich Strobel.* — »Auf dem Wege zur zeitgenössischen Musik« von *Walther Howard.* — »Organischer Musikunterricht« von *Eduard Beninger.*
NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./9—11, Stuttgart. — »Oper in Deutschland« von *Otto Erhardt.* Spielplan, Bearbeitung und Textrevision werden behandelt. Es folgt ein tabellarischer »Deutscher Muster- (und Meister-) Spielplan«. — »›Provinzoper‹« von *Fritz Tutenberg.* — »Randbemerkungen zum Problem ›Operngeschichte‹« von *Wilh. Heinitz.* — »Das ›Opernproblem‹« von *Alban Berg.* Berg weist jede Reformbestrebungen in seinem »Wozzeck« zurück. Dann sagt er: »Mag einem noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie das alles streng und logisch ›gearbeitet‹ ist, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt . . ., von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letztenmal schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt — keinen, der von etwas anderem erfüllt ist, als von der weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden *Idee* dieser Oper. Und das — glaube ich — ist mir gelungen!« — »Verfall der französischen Oper« von *André Cœuroy.* — »Briefwechsel mit Franz Werfel«. Antwort Werfels auf die Angriffe, die unlängst

gegen sein Verdi-Buch unternommen wurden. — »Der Schutz des künstlerischen Schaffens« von *Robert Sondheimer*. — »Rangordnung und Zeitstil in der katholischen Kirchenmusik« von *Otto Ursprung*. — »Agostino Steffani« von *Alfred Einstein*. — »Geläute zu deutschen Schubert-Feiern« von *Hans Költzsch*. — »Der Plan in Brahms' Händel-Variationen« von *Hans Meyer*. — »Brahms und die junge Generation« von *Artur Haelssig*. — »Der Musikdramatiker Arthur Honegger« von *Walter Berten*.

SOZIALISTISCHE MONATSHEFTE 34. Jahrg./1, Berlin. — »Die Musik des neuen Rußlands« von *Hans Heinz Stuckenschmidt*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./4—8, Berlin. — »Zwei unbekannte Briefe Richard Wagners und Hans v. Bülows« von *Max Chop*. — »Das Lebensgefühl bei J. S. Bach« von *Kurt Varges*. — »Die Not der Kunst« von *Paul Riesenfeld*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VI/2, Nürnberg. — »Melodienbuch zum deutschen evangelischen Gesangbuch« von *Wilhelm Herold*. — »Karl Straube« von *Kurt Varges*. — »Die evangelische Kirche und die Reorganisation ihrer chorischen Kirchenmusik von *Siegfried Choinanus*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./2, Leipzig. — »Über Händels ›Alexander Balus‹« von *Rudolf Steglich*. — »Die konfessionellen Elemente in Bachs H-moll-Messe« von *Alfred Schnerich*. — »Vom musikalischen Leben in Palästina« von *Fritz Simon*. — »Zur Charakteristik der Tonarten« von *Alfred Heuß*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/5, Berlin. — »Die Opern Joseph Schusters (1748—1812)« von *Richard Engländer*. — »Weber und Spontini in der musikalischen Anschauung von E. T. A. Hoffmann« von *Hans Kuznitzky*.

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK I/2, Berlin. — *Dore Brandt* (Frage) und *Richard Münnich* (Antwort) behandeln das Problem der Schulbildung »für künstlerisch Begabte und namentlich für dereinstige Träger künstlerischer Berufe«. — »Der pädagogische Gedanke in der Jugendmusik« von *Fritz Jöde*. — »Jugend und neue Musik« von *Rudolf Bilke*. — »Vortragskunst und musikalische Gestaltung« von *Wilhelm Heinitz*. — »Ein ›Umweg‹ zum Liede« von *Hans Fischer*.

ZEITSCHRIFT FÜR SINNESPHYSIOLOGIE Bd. 58 (Leipzig 1927). — »Die Genauigkeit der Intonation beim Gesange« von *Alfred Guttmann*. Eine umfassende wissenschaftliche Studie.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./4—7, Zürich. — »Die Krise der zeitgenössischen deutschen Oper« von *H. W. v. Waltershausen*. — »Joh. Seb. Bachs Clarintrompeter und seine Kunst« von *Ludwig Plaß*. — »Zur Orgelreform« von *Traugott Jost*. — »Zur Harmonik der neuesten Werke von Othmar Schoeck« von *Willi Schuh*. — »Das Collegium Musicum in Burgdorf« von *Hermann Merz*.

DER AUFTAKT VIII/1 u. 2, Prag. — »Die Musiksprache der Gegenwart« von *Hans Mersmann*. Vorabdruck. — »Neue Sachlichkeit in der Musik« von *H. H. Stuckenschmidt*. — »Die Tonartencharakteristik ein Irrtum« von *Max Unger*. — »Der tönende Film« von *Guido Bagier*. — »Nach musikalischen Instrumenten benannte Pflanzen« von *Alban Voigt*. — »Aufbau einer Volksmusikschule« von *Hermann Reichenbach*. — »Der Musikgelehrte Heinrich Rietsch« von *Robert Haas*. — »Klaviere« von *P. Martell*. — »Die Bratsche« von *Herbert Weiskopf*. — »Seltsame Instrumente« von *Arno Huth*. — »Der Geist der englischen Musik« von *André Cœuroy*. — »Musikalität neuerer Lyrik« von *W. M. Esser*. Nachgewiesen an Beispielen Franz Werfels und Theodor Däublers. Ein interessanter Aufsatz. — »Jungungarische Musik« von *Ladislaus Pollatsek*.

THE CHESTERIAN IX/68, London. — »Über den Einfall« von *L. Dunton Green*. Es folgen nach den Ausführungen Dunton Greens Äußerungen der Komponisten *Arthur Bliss*, *Alfredo Casella*, *Paul Dukas*, *Sir Edward Elgar*, *Eugen Goossens*, *Gustav Holst*, *Hans Pfitzner*, *Ildebrando Pizzetti*, *Maurice Ravel*, *Albert Roussel* und *Franz Schreker*. Casella: »Ich glaube, daß ein Kunstwerk besteht aus dem mehr oder minder vollkommenen Gleichgewicht zwischen dem schöpferischen Instinkt (unbewußt) und dem konstruierenden Geist (bewußt), von dem allein letzten Endes die wirkliche Vollendung des plastischen oder tonlichen Gebäudes abhängt.« Ravel: »Alles, was ich sagen kann, ist, daß 1924, als ich die Sonate für Klavier und

Geige schreiben wollte, für mich bereits die genaue Form, die Schreibweise der Instrumente bis zum Charakter der Themen jedes der drei Sätze feststand, ehe mir der ›Einfall‹ irgendeines dieser Themen gekommen war.« — »Arnold Schönberg als Liederkomponist« von *D. E. Pike.*

THE DOMINANT I/4, London. — »Robot Music« von *Edwin Evans.* Über Fragen der mechanischen Musik. — »Alois Hábà« von *Erich Steinhard.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1020, London. — »Das Verhängnis der musikalischen Romantik« von *Leonid Sabaneev.* — »Die Natur der Harmonie« von *Matthew Shirlaw.* — »Konzertsaalmusik« von *F. Bonavia.*

THE SACKBUT VIII/7, London. — »Francis Poulenc« von *Henry Prunières.* — »Des Arbeiters Lohn« von *Herman Ould.* — »Gespräch über Musik« von *Basil Maine.* — »Komponist und ausübender Künstler« von *Rutland Brughton.* — »Einfluß der Malerei auf die Musik« von *Watson Lyle.*

LA REVUE MUSICALE IX/4, Paris. — »Unveröffentlichte Erinnerungen über Undine von E. T. A. Hoffmann« von *R. v. Beyer.* — »Neue Gesichte der Oper« von *André Cœuroy.* — »Die Musik der Zukunft« von *Lionel Landry.* — »Über Ockeghem« von *Dragan Plamenac.* Ein wertvoller Aufsatz. — »Auf der Suche nach der musikalischen Wirklichkeit« von *J. Boillouin.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./4—7, Paris. — »Bemerkungen zur Musik der Zukunft« von *J.- André Sarnette.* — »Unter dem Zeichen des Nationalen« von *André Cœuroy.* — »Über den Fortschritt in der Kunst« von *Jacques Heugel.* — »Die Kirchenmusik Anton Bruckners« von *Fritz Munch.*

MUSIQUE I/4, Paris. — »Die Musik des Mittelalters« von *Ch. van den Borren.* — »Überzeugung oder Kenntnis« von *Arnold Schönberg.* Über die Fragen: Tonal oder atonal und die Emanzipation der Dissonanz.

MODERN MUSIC V/2, Neuyork. — »Picasso und Strawinskij« von *André Cœuroy.* »Strawinskij und Picasso verwirklichen jetzt eine Kunst ohne ›Ausdrucks‹-Absicht, und sie haben, folgerichtig, so eine unglaubliche Intensität an ›Ausdrücklichkeit‹ (expressiveness) geschaffen. In der Musik des einen haben wir einen Strom von Tönen, der zu fließen scheint, gleichsam getrieben von einer unglaublichen Macht; in der Malerei des anderen herrscht ein Sichergießen der Farbe ohne irgendeine besondere Bedeutung des Einfalls; in beiden Fällen scheint das Material zusammengehalten, organisiert durch eine geheimnisvolle Beziehung, deren verbindendes Prinzip zu finden Pflicht der Kritik ist . . . Picasso und Strawinskij haben erkannt . . ., daß in dem Fall, daß Kunst als freies Spiel, als Spiel des Tons oder der Farbe gegeben ist, der Effekt für die, die aufnahmefähig sind, von größter geistiger Macht ist.« — »Die Musik von Edgar Varese« von *Henry Cowell.* — »Maurice Ravel, 1927« von *Richard Hammond.* — »Das Prestige guter Musik« von *Alexander Fried.*

PRO MUSICA QUARTERLY VI/2, Neuyork. — »Sensibilität in der zeitgenössischen Musik« von *Charles Koechlin.* — »Die biometrische Methode in ihrer Anwendung bei der Frage der Stilkritik« von *Leonid Sabaneev.* Der Autor entwickelt seine Methode, die er nach mathematischen Grundgesetzen fand. — »Florent Schmitt« von *Paul Ferroud.*

THE MUSICAL QUATERLY XIV/1, Neuyork. — »Rückwärts-Lauschen und Vorwärts-Schauen« von *Carl Engel.* Der Autor sieht die heutige musikalische Entwicklung im Zusammenhang mit der Gesamtgeschichte. »Unter den reinsten Persönlichkeiten, die dazu beigetragen haben, die Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts zu gestalten, sind zweifellos Debussy, Skrjabin, Schönberg, Strawinskij und Sibelius . . . Schönberg ist im Grunde ein unverfälschter deutscher Romantiker, der es sich in den Kopf gesetzt hat, das Universum in einem Reagenzglas zu betrachten. Strawinskij ist der Proteus der modernen Musik, ihr Prometheus, der das primitive Material der Musik zu einer bisher unbekannten Form prägte und es mit dem Feuer, das er vom heidnischen Himmel raubte, belichtete.« Der Autor betrachtet dann die »von Busoni ausgegangenen« Versuche zur Bildung neuer Tonskalen. »Willy Moellendorff in Deutschland, Silvestro Baglioni in Italien, Edmond Malherbe in Frankreich, J. H. Foulds in England, Alois Hábà in der Tschechoslowakei haben Systeme errichtet, die auf der Teilung der Töne basierten, haben Instrumente gebaut oder Musik geschrieben, die Viertel- und Dritteltöne einführen. Der Mexikaner Julian Carillo hat Streich- und Blasinstrumente konstruiert, die den ganzen Ton in nicht weniger als 16 Teile teilen, und hat hierfür Musik geschrieben, die mit dem größten Interesse angehört wurde.« Die Probleme des Hörens werden nun vom Autor untersucht, zwei Wege des Fortschrittes der Musik gekennzeichnet; der eine

umfaßt die musikalischen Stilmerkmale Acappella, Polyphonie, Enharmonik im temperierten System, Chromatik, Polyharmonik usw., der andere begreift in sich die kulturellen, politisch-sozialen Stile, also: Kirche und Renaissance, Hof und Barock, Revolution und Romantik, Sozialismus und Impressionismus, Bolschewismus und Spätexpressionismus. Auf rein ästhetisches Gebiet übergehend, definiert der Verfasser: »Das größte Kunstwerk ist das, welches schön, vollkommen und gesund ist.« — »Die Werke Giacomo Puccinis« von *Guido M. Gatti.* — »Portugiesische Volkslieder« von *Maud Cuney Hare.* — »Stanislaus Moniuszko, ein polnischer Komponist des 19. Jahrhunderts« von *Zdzislaw Jachimecki.* — »Über die Natur des Musikverstehens« von *Paul F. Laubenstein.* Der Autor spricht u. a. von der Möglichkeit, das musikalische Vokabularium in einem Standardwerk festzulegen. Er schlägt zu diesem Zweck einen internationalen Kongreß von Musikwissenschaftlern, Anthropologen, Soziologen, Biologen und Psychologen vor. Hier sollte man genau die Terminologie, ihre Wirkung und Bedeutung in Volks- und Kunstmusik bei allen Völkern prüfen. Von diesen Experimenten und Forschungen aus könnte man die übereinstimmenden Resultate in Lexikonform sammeln. — »Rameau« von *Julien Tiersot.* Eine umfassende Studie, die das National-Französische an Rameaus Werken kervorhebt. — »Dostojewskij und das Volkslied« von *André Cœuroy.* — »Gespräch nach einem Duo« von *Adolphe Boschot.* — »Herbert Spencer und die Musik« von *Eva Mary Grew.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE II/12 u. III/1, Mailand. — »Igor Teodorovich Strawinskij« von *Domenico de Paoli.* Mit einer Bibliographie seiner Werke. — »Antonio Vivaldi« von *S. A. Luciani.* — »Jonny spielt auf« von *Domenico de' Paoli.*

LA RASSEGNA MUSICALE I/2, Turin. — »Die musikalische Chromatik« von *Attilio Cimbro.* — »Paul Hindemith« von *Guido Pannain.* »Die Hindemithsche Musik ist Ausdruck eines Dualismus, der ohne jede Auflösung in seinen Kontrasten besteht. Auf der einen Seite der Geist sachlicher Konstruktion, günstig für die Neuklassiker und für die Anhänger der Rückkehrgedanken, auf der anderen Seite die Extreme einer Persönlichkeit, die sich mit aller Gewalt durchsetzen will, der als erstes Hindernis die Tatsache sich entgegenstellt, daß die getrennten Elemente sich nicht immer bis zu dem Punkte vereinigen, wo der Gegensatz sich verliert und ein ganz neuer Organismus wächst. Dies sind die grell trennenden Kräfte zwischen der Quadratur der Form und dem Schwung der lyrischen Leidenschaft, zwischen der Polyphonie und dem Gesang, zwischen der tonalen Harmonie und der polytonalen Zwietracht.« — »Über die Kritik an Wagner« von *L. Ronga.* Über die Werke Guido Adlers, Kurths und Paul Bekkers. — »Musica figurata« von *Luigi Parigi.*

MUSICA D'OGGI X/1, Mailand. — »Zur 50-Jahrfeier des Autors des ›Crispino e la comare‹« von *Rodolfo Kraus.* Über die Brüder Luigi und Federico Ricci.

DE MUZIEK II/5, Amsterdam. — »40 Jahre Concertgebouw« von *S. Kalff.* — »Strukturgeheimnisse der Niederländischen Kontrapunktisten« von *K. P. Bernet Kempers.*

MUZYKA XX/1, Warschau. — »Ignacy Jan Paderewski« von *Henryk Opieński.* — »Gedanken über Musik und Musiker« von *Bernard Shaw.* — »Verteidigung der Wahrheit der Töne« von *Zygmunt Stojowski.* — »Der Dirigent des unsichtbaren Orchesters« von *Robert Perutz.* — »Wie müssen die Balladen Chopins ausgeführt werden?« von *Alfred Cortot.* — »Musikalische Impressionen« von *Mateusz Gliński.*

CRESCENDO II/6—7, Budapest. — »Aurel Kern †« von *Ladislaus Lajtha.* — »Die Hauptströmungen der modernen Musik« von *Stephan Szelényi.* — »Der gegenwärtige Zustand der Oper« von *Alexander Jemnitz.* — »Die Wiedergeburt des Konzerts« von *Matthias Seiber.* — »Bemerkungen zum modernen Chorstil« von *Johann Hammerschlag.* — »Die Zukunft der Liedkomposition« von *Georg Justus.* *Eberhard Preußner*

MUSIK UND REVOLUTION 1928/1 (Januar), Moskau. — »Der Zeit entgegen« von *A. Lunatscharskij* (aus dem Bericht der Sitzung des Künstler-Sowjet GABT am 2. Januar 1928 über Bedeutung, Leistung, Ziele und Zukunft des Theaters). — »Lenin und die Musik« von *M. Grinberg.* — »Die Arbeit mit den Kreisen der Saiteninstrumente der Arbeiterklubs« von *A. Tschagadajew.* — »Michail Krassew« von *E. M.* Seit 1924 werden seine Kompositionen, die im Zeichen der Revolution stehen, erst gedruckt. Es sind bis jetzt 200 Arbeiten, deren Hauptcharakterzüge Darstellungskraft, Humor und Volkstümlichkeit sind, von ihm veröffentlicht worden. — »Den Geiger-Autodidakten zur Hilfe« von *W. Alekssejew.* — »Von der Wirkung des gesungenen Tons auf die Zuhörer« von *F. F. Sassedatjelew.* *M. Küttner*

K R I T I K

BÜCHER

BERNHARD PAUMGARTNER: *Mozart.* Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin.

Dem Direktor des Salzburger Mozarteums, *Bernhard Paumgartner*, wird man wohl von vornherein das Vertrauen entgegenbringen dürfen, daß er schon durch seine Stellung, durch die Richtung seiner wesentlichen Tätigkeit auf den Mittelpunkt Mozart hin berufen sei, über Mozart mit einer ganz besonderen Autorität zu schreiben. In der Tat enttäuscht das vorliegende Buch solche Erwartungen in keiner Hinsicht. Paumgartners »Mozart« hält die Mitte inne zwischen den monumentalen Mozart-Werken von Jahn und Abert und zwischen der nicht unbeträchtlichen Menge von kleineren, populär gerichteten Büchern. Wennschon gelehrte Forschung nicht im Vordergrund steht bei der Ausgestaltung dieses weniger für die zünftigen Musikhistoriker als für die große Gemeinde der gebildeten Musikfreunde bestimmten Buches, so hält es dennoch strengen Anforderungen stand, die vom Standpunkt der Kulturgeschichte, der speziellen Musikgeschichte, der Ästhetik und Kunstphilosophie, der Philologie gestellt werden. Es verarbeitet mit leichter Hand, in anmutiger Fassung, ohne jeden gelehrten Schwulst die wesentlichen Ergebnisse der Forschungsarbeit ganzer Zeitalter über Mozart. Es ist aber höher zu bewerten als eine noch so fleißige, gründliche und geschickte Kompilation, weil es sehr beträchtliche Eigenwerte birgt, in der Auswertung, Kritik dieses aufgehäuften Materials, wie in der bewundernswerten Einfühlung in die Mozartsche geistige und seelische Welt, in Kunst und Persönlichkeit des Meisters. In der Tat kenne ich kein Mozart-Buch, das in dem verhältnismäßig knappen Umfang von noch nicht fünfhundert Seiten, sein Thema so gehaltvoll, vielseitig und reizvoll behandelt wie Paumgartners »Mozart«. Es behauptet seinen Wert durch seine Geschlossenheit auch neben dem in viel größerem Maßstabe angelegten Werk von Abert, das schon durch seinen viermal so großen Umfang zu einer Breite, Fülle und Ausführlichkeit neigt, die nicht immer der raschen und doch zuverlässigen Orientierung förderlich ist. Zu den besonders ausgezeichneten Kapiteln bei Paumgartner gehört alles, was von Salzburg handelt, dem Leben und der Atmosphäre der Stadt, der Familie Mozart, der Jugend Wolfgangs, der Musik in Mozarts Umkreis. Hier wird Aberts Schilderung vielfach übertroffen an Eindringlichkeit, Anschaulichkeit und Fülle des Tatsächlichen. Bedeutend und von eigenartigem Gehalt, neben allem Einschlägigen bei anderen Autoren, ist auch Paumgartners Erörterung der dramatischen Probleme bei Mozart, die überlegene Besprechung der einzelnen Opern.

Auch äußerlich präsentiert sich das Buch würdig, in seinem guten Druck, soliden und geschmackvollen Einband, der Fülle wertvoller Bilder und Faksimilia. Ich vermisse jedoch ein Verzeichnis der Werke Mozarts. Das sonst sorgfältig gemachte Register versagt in dieser Hinsicht. Es ist umständlich, die Besprechung eines bestimmten einzelnen Werkes oder auch einer bestimmten Episode aus Mozarts Leben in dem Buch zu finden, mangels jeder detaillierten Angabe im Register. Nicht einmal ein Inhaltsverzeichnis erleichtert die peinliche Mühe des Suchens. Sehr willkommen wäre auch eine (ebenfalls mangelnde) chronologische Tabelle gewesen.

Hugo Leichtentritt

DYNELEY HUSSEY: *Mozart.* Verlag: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. J. Curwen & Sons. Ltd. London 1928.

Die von Sir Landon Ronald in London herausgegebene Serie von Biographien »Masters of music« wird durch das vorliegende *Mozart-Buch* von *Dyneley Hussey* fortgesetzt. Das flüssig und anregend geschriebene Buch erhebt nicht Anspruch auf bedeutsame neue, eigene Forschung über Mozarts Kunst und Persönlichkeit. Es verwendet jedoch die Gesamtergebnisse der neueren Mozart-Forschung, zumal in Deutschland und Frankreich mit Geschick, Gründlichkeit und gesunder Kritik, und es kommt so zu einem Bilde Mozarts, das durchaus zeitgemäß ist.

Für Leser, die sich in großen Zügen und doch nicht nur oberflächlich über das Wesen Mozarts und seiner Kunst belehren wollen, ist Husseys Werk durchaus empfehlenswert. Eine wertvolle, selbst den anspruchsvollen großen Mozart-Büchern fehlende Beigabe ist der sehr ausführliche chronologische Anhang, der übersichtlich und ausführlich in Tabellenform die Ereignisse von Mozarts Leben Jahr für Jahr registriert, auch andere zeitgenössische Ereignisse von historischer und künstlerischer Bedeutsamkeit vermerkt und schließ-

lich gemäß den Nummern des Köchelschen Kataloges die sämtlichen Werke chronologisch kurz verzeichnet. *Hugo Leichtentritt*

LEOPOLD ZIEGLER: *Meditation über Don Giovanni.* Herausgegeben vom *Künstlerdank* (Clauß-Rochs-Stiftung). Horen-Verlag, Berlin-Grunewald.

Aus der Fülle der ästhetischen und philosophischen Betrachtungen, zu denen die epischen und dramatischen Verarbeitungen der Don-Juan-Legende Anlaß geboten haben, ragt Zieglers Studie dadurch hervor, daß sie sich eng an den Text des jüdisch-katholischen Abenteurers Lonrenzo da Ponte hält, der dem Mozartschen »Singspiel« zugrunde liegt. Das ist ein Vorzug und zugleich ein Fehler. Abgesehen davon, daß der Verfasser den Text da Pontes überschätzt, bietet er außer einer an sich vortrefflichen Erläuterung doch auch vieles, das er dem Libretto nicht entnommen haben kann, sondern ihm nur unterlegt. Von Mozarts Musik weiß er wenig zu sagen; eine Seite nur ist ihr gewidmet, und sie enthält nichts Wesentliches. Man kann ihm, als einem Nichtmusiker, daraus gewiß keinen Vorwurf machen, muß aber darauf hinweisen, daß bei der Beurteilung eines dramatischen Stoffes und seiner Verwendung als Operntext das Urteil eines Musikers mindestens ebenso wichtig ist wie das eines Philosophen, Dichters oder Literaten. Eine rein literarische Wertung würde selbstverständlich von der ersten spanischen Verarbeitung des Stoffes (durch Tirso de Molina) ausgehen und bis zu Zorilla und Campoamor hinführen müssen. Dann erst könnten die italienischen, deutschen, französischen, englischen und russischen Umformungen der spanischen Vorbilder untersucht und die charakteristischen Abweichungen von dem durchaus nicht internationalen (und am allerwenigsten italienischen) Typus festgestellt werden. Was Ziegler bietet, ist ja sehr geistvoll und scharfsinnig, aber da er es nun einmal unternommen hat, auch über den Donjuanismus im allgemeinen zu phantasieren oder zu meditieren, so hätte er sich nicht einseitig an den Text eines bloß geschickten Librettisten halten sollen. Man denke sich eine Meditation über den Faust, die das gesamte Faustproblem an dem Text zu Gounods Oper erläutert und die Dichtungen von Goethe, Chamisso, Lenau, Grabbe, Heyse, Marlowe usw. einfach ignoriert. Es sei zugegeben, daß der Don-Juan-Text Mozarts besser ist als der Faust-Text Gounods, aber da Ponte war eben doch kein Dichter von Rang, und er konnte deshalb auch nur ein kluges, theaterwirksames Libretto zurechtzimmern, nicht aber eine Menschheitsdichtung schaffen, die den Kern des Don-Juan-Problems zeigt und alle physische wie seelische Roheit vermeidet. Zieglers Meditation enthält viel originelle Beobachtungen und viel geistvolle Ausdeutungen; als Ganzes ist sie freilich mehr eine phantastische Umrankung des da Ponteschen Textes, — die als solche sicherlich einen hohen ästhetischen Genuß bietet und auch einen wertvollen Beitrag zum Verständnis des Don-Juan-Problems bildet, als Kommentar der Mozartschen Oper jedoch nur denen nützlich sein kann, die keines Führers mehr bedürfen. Die Zwiespältigkeit der Darstellung fällt auch in stilistischer Hinsicht auf, und hier sind einige Randbemerkungen notwendig. Da es im Italienischen nur zwei Geschlechter gibt, kann man vielleicht »der« Libretto sagen; im Deutschen aber hat »das« Weib unzweifelhaft ein Anrecht auf »es« und »sein«, »die« Frau dagegen auf »sie« und »ihr«. Auch ist »welcher« ein Fragewort, dessen Gebrauch als hinweisendes Fürwort nicht gerade erfreulich wirkt usw. Würde es sich nicht um einen Luxusdruck handeln, so wäre dergleichen natürlich belanglos. Man muß jedoch auch stilistisch etwas anspruchsvoller sein, wenn ein Zeitschriftenaufsatz (er ist erstmalig in der »Weltbühne« abgedruckt worden) in »großer Aufmachung« erscheint. Zieglers Meditation bereitet einen ähnlichen Genuß, wie man ihn oft beim Studium eines philosophischen Systems empfindet. Alle Einzelheiten harmonieren miteinander, aber leider: das Ganze schwebt in der Luft. Ein anderer könnte entgegengesetzt meditieren, und es würde dann auch alles zueinander stimmen; freilich, das Ganze bliebe als solches ebenso in der Schwebe. Jeder Philosoph beweist alles, und keiner kann widerlegen, was der andere bewies; jeder, keiner hat recht. Auf dem Gebiete der Kunst haben wir uns deshalb längst das Philosophieren abgewöhnt, und ein wenig erstaunt lassen wir daher die Beweisführung über uns ergehen, daß da Pontes Libretto »*das bei weitem geistreichste Opernszenarium*« ist, »*welches wir im Umkreis des deutschen Theaters wohl besitzen*«. Ziegler hat es auf seine Art bewiesen. Gegenbeweise wären leicht zu führen. Und auch sie würden wieder im Grunde nichts beweisen. Bleiben hiernach eigentlich nur die Arabesken übrig, so ist zu bedauern, daß ein so kluger und geistvoller

Kopf wie Ziegler nicht einem *Kunstwerk* seinen Kult, seine Liebe und seine Verstandesschärfe widmete, sondern lediglich einem *Libretto*. (Das an sich nichts ist und erst durch die Musik Mozarts ein »integrierender« Bestandteil eines Kunstwerks wurde.) Die Kunst braucht Beurteiler, deren Abstand vom Kunstwerk horizontal und vertikal nicht allzu groß ist. Man kann von der Bühne, vom Parkett und von der Galerie aus über ein Theaterwerk urteilen, nicht aber vom Mars oder vom Sirius aus. Der Beurteiler hat gewisse Grenzen zu respektieren und sollte ein Theaterwerk nur vom Stand- oder Sitzpunkt eines Theaterbesuchers aus würdigen. Als Philosoph und Dichter mag er sich auf den Olymp versetzen. Aber was er von da aus sieht oder zu sehen glaubt, ist für die Beurteilung einer Mozart-Oper unerheblich. *Richard H. Stein*

WILLY BARDAS: *Zur Psychologie der Klaviertechnik*. Mit einem Geleitwort von *Artur Schnabel*. Werk-Verlag, Berlin.

Eine ganz ausgezeichnete kleine Schrift, die dem Spieler hilft, natürliche Hemmungen zu erkennen und zu überwinden, Fehler beim Üben zu vermeiden und eine Sicherheit beim Vortrag zu erlangen, die durch nervöse Erscheinungen nicht mehr gestört werden kann. Das Büchlein ist für Lehrende ebenso nützlich wie für Lernende. Es vermittelt eine solche Fülle wesentlicher, grundlegender Erkenntnisse, daß man ihm weiteste Verbreitung wünschen muß, ganz besonders auch in den Kreisen derer, die trotz eifrigen mechanischen Übens immer wieder mit denselben technischen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Bardas zeigt, wie und warum das einmal Gelungene immer wieder gelingen *muß*, wenn die richtige psychische Einstellung vorhanden ist, und beseitigt den Irrglauben, daß die Sicherheit der Technik auf einem geistlosen Automatismus beruhe, der nur durch vielstündiges tägliches Üben erworben und erhalten werden kann. Hans v. Bülows Ausspruch, daß die Technik im Gehirn liege, konnte nicht besser und überzeugender bewahrheitet werden als durch diese nachgelassene Schrift des frühverstorbenen Pädagogen, in der praktische Erfahrung und theoretische Erkenntnis gerade deshalb so wertvolle Ergebnisse zeitigen, weil der Verfasser nur der Sache dienen und nicht ein eigenes »System« aufstellen will.

Richard H. Stein

MUSIKALIEN

ALEXANDER TSCHEREPNIN: *II. Streichquartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 40*. Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

Während für einige Komponisten der älteren Schule die unmittelbare Gegenüberstellung des Dur- und Molldreiklangs derselben Stufe zum phantasiebefruchtenden Erlebnis wurde, drängt manch ein junger tonalitätstreuer Fortschrittler diese zeitliche Aufeinanderfolge zum räumlichen Nebeneinander zusammen. Auch Tscherepnin schließt den ersten und dritten Satz seines dreiteiligen, knapp gehaltenen Quartetts mit dem A-dur-moll-Akkord, also mit a, c, cis, e. Aber auch in sonstiger Hinsicht, in der Erfindung des thematischen Materials wie in der Durchführung seiner Tendenzen wird diese A-dur-moll-Tonalität — eigentlich ein a-moll mit doppelter Terz (c-cis), doppelter Sekunde (b-h), doppelter Sext (f-fis) und doppelter Septime (g-gis) — mit bemerkenswerter Logik und offenkundiger Zielbewußtheit ausgebaut. Der Mollcharakter überwiegt jedoch infolge der Betonung von b und f, weil das a-moll dem A dur hierdurch noch durch gewisse d-moll-Klänge verstärkt entgegentritt. Der harmonische Grundgedanke und eine Vorliebe für die kleine Sekunde führen zu neuartigen Zusammenklängen, die sich aber untereinander stilistisch gut verbinden. Anders geartete Bindungen, wie der das Thema des langsamen Mittelsatzes vorwegnehmende Celloschluß des ersten Satzes, fallen als Beweise organischen Denkens angenehm auf. Das begabte, nur etwas zu flüchtig gearbeitete und deshalb satztechnisch nicht ganz einwandfreie Werk trägt entschieden orientalisches Gepräge, das weniger aus seinen äußeren Mitteln als aus seiner geistigen Grundeinstellung hervortritt. *Alexander Jemnitz*

B. MARTINU: *Zweites Streichquartett*. Verlag: Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Eine kraftvolle, unbekümmerte Musik. Ihr eigenwilliger, lebendiger Rhythmus wurzelt offenbar in der tschechischen Volksmusik; die Kontrapunktik ist herb und rücksichtslos und trotzdem natürlich. Das Stück ist dreisätzig und bietet auch formal Neues und Interessantes. Es hat allerdings einige leerlaufende Stellen, und die Thematik ist manchmal etwas gewollt monoton; der Gesamteindruck ist jedoch durchaus erfreulich.

Paul Weiss

FRANCIS POULENC: *Cinq Impromptus.* Für Klavier zu zwei Händen. Verlag: J. & W. Chester, Ltd., London.

Der Komponist gilt in Frankreich als Meister der musikalischen Psychologie. Er hat die »trostlose Heiterkeit« von Volksfesten geschildert. Er kennt die Nöte und Ängste der Tanzmädchen, die so tun und tun müssen, als ob sie sorglos und vergnügt seien. Zwiespältig in Ausdruck und Empfindungsgehalt sind auch die fünf Impromptus. Poulenc zeigt sich hier der schlichten Melodie durchaus nicht abhold; er begleitet sie aber oft so, daß man meint, er wolle sich über sie lustig machen. Und mitunter folgt er der biblischen Maxime, daß die linke Hand nicht wissen soll, was die rechte tut. Manches erscheint errechnet und ertüftelt. Und einige »Tricks« hat Ravel schon geistreicher verwertet. Immerhin zeigen diese Impromptus eine schöpferische Fantasie, die stark genug wäre, um auf jedes »System« und jede Originalitätssucht verzichten zu können. Es wird künftig darauf ankommen, ob Poulenc einer der »Six« bleiben will oder den Mut hat, unbeeinflußt durch Doktrinen nur der inneren Stimme zu folgen. *Richard H. Stein*

ERNST ROTERS: *»Choral-Variationen und Fuge« für Klavier, Werk 12.* Selbstverlag. Auslieferung durch N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig.

Siebzehn Variationen über den Choral »Wer nur den lieben Gott läßt walten«. Eine löblicherweise aus der Choralmelodie gebildete Fuge schließt sich an. Ihr motivisches Band hält wohl fester als irgendein anderes. Reger empfand dies auf seine Weise, als er in seinen ähnlich angelegten Fugen den zum später eingeführten Cantus firmus erfundenen Kontrapunkt vorwegnahm und als selbständiges Thema behandelte. — Der Duktus der vorliegenden Variationen ist figurativ-ornamental und weist auf das Vorbild der entchromatisierten und im Satz verflüssigten Spätwerke Regers, etwa auf das Telemann-Opus hin. Die aus Regers letzter Schaffenszeit bekannte Vereinfachungslinie scheint hier sich fortsetzen zu wollen, allerdings ohne dabei auf Neuland zu stoßen. *Alexander Jemnitz*

A. STANTCHINSKY: *Präludium. Präludium und Fuge. Kanon.* Verlag: Staatsverlag, Moskau — Universal-Edition, Wien.

Die vorliegenden Klavierstücke des jungverstorbenen Komponisten zeigen eine erstaunliche melodische und kontrapunktische Begabung. Sie sind kühn und trotzdem selbstverständlich, wenn auch nicht voll ausgereift. Sie sprechen von einem Talent, das sehr Bedeutendes hätte leisten können — vielleicht auch geleistet hat. Man darf auf seine übrigen Werke gespannt sein. *Paul Weiss*

B. SOLOTAREW: *op. 42. Zweite Sonate für Klavier.* Verlag: Staatsverlag, Moskau — Universal-Edition, Wien.

Ein einsätziges, sehr virtuoses und unbedeutendes Werk im Stile einer potenzierten Romantik. *Paul Weiss*

RUDOLF PETERS: *»Zwei Präludien« für Klavier, op. 13 Nr. 1/2.* Edition Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein Jugendlichkeit mit Strenge paarendes und in solcher gesunden Mischung sympathisch berührendes Werk. Seine Strenge mutet zwar vorerst noch schulgemäß an, aber die Schule, der sie gemäß ist, ist gut. Ihre Tendenz, den Schüler knappe und feste Linienführung zu lehren, ihn anstatt zum immer noch beliebten Schnörkelwesen des Rokokos, zum ökonomisch kräftigen Barock zurückzuführen, ist durchaus begrüßenswert. — Auch Rudolf Peters archaisiert, wie es heutzutage besonders die konservativ orientierte Jugend liebt, aber mit offenbar gründlicherer Bildung als die meisten seiner Altersgenossen. Seine sehr beachtenswerten beiden Präludien greifen Joh. Seb. Bachs wuchtig daherschreitende, typische Adagiorhythmen auf, entwickeln sich aber kontrapunktisch-harmonisch eher im vereinfachten Sinn etwa Christian Bachs. Daß der Komponist seine historische Haltung nicht unerschütterlich zu bewahren vermag, ist in Anbetracht der veränderten Voraussetzungen im Grunde selbstverständlich, wird jedoch von seinen den Präludien angegliederten beiden Fugen auch anschaulich bewiesen. Sie entgleisen nur allzu bald in geschichtlich viel näherliegende Zeiten: die erste springt unvermittelt auf den ersten Aktschluß der »Walküre« über, während die zweite mehr und mehr der Anziehungskraft Regers unterliegt. *Alexander Jemnitz*

ARTHUR HONEGGER: *Trois Chansons. Drei Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Entzückende kleine Stimmungsbilder nach einem Märchen von Andersen, mit sicherer Hand leicht hingeworfen. *Paul Weiss*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: *Strawinskijs* »Oedipus Rex«, der ungefähr um die gleiche Zeit seine Erstaufführung in Wien erlebte, sollte zeigen, was *Klemperer* zu geben imstande ist, wenn er sich in der Linie der neuesten Musik bewegt. Seit der Uraufführung in Paris, die vor einem Ballettpublikum stattgefunden hatte, war dieser Ödipus aus einem Oratorium zu einer wirklichen Oratorienoper oder auch umgekehrt geworden. Schon das Oratorium hatte mir starken Eindruck gemacht. Damals konnte man sich freilich nicht vorstellen, wie das, was als Merkwürdigkeit das stillschweigende Mißfallen eines auf derlei nicht eingerichteten Publikums erregte, in theatergemäße Form gebracht werden sollte. Theater im herkömmlichen Sinne ist allerdings Ödipus nicht geworden, sondern ein Zwischenzustand, wie er ja schon im Titel ausgedrückt scheint. Das Monumentale bestimmt den Stil der Aufführung. Die agierenden Personen sind in ihrer Bewegungsfähigkeit begrenzt. Selbst der Chor, der immerhin nicht ohne Erregung an den Vorgängen teilnimmt, erhält etwas Maskenhaftes. Um den Eindruck nur halben Theaters zu vollenden, greift der Sprecher zwar nicht in die Handlung ein, doch ihr vor, indem er sie kurz zusammenfaßt. Also Theater gegen Theater. Man sollte meinen, daß so die Wirkung durchkreuzt würde. Es ist aber ebensowenig der Fall, wie es in der »Geschichte des Soldaten« geschah. Dies ist in erster Linie auf die Rechnung der Musik Strawinskijs zu setzen, deren gemeißelte, verdichtete, zu äußerster Einfachheit gebrachte Form, nicht ohne Substanz, das Geschehen in mustergültiger Weise ausspricht. Entscheidend bleibt natürlich die Konzeption dieses Werkes, das zwar keinen Bruch mit dem früheren Strawinskij, besonders dem der letzten neuklassischen Werke darstellt, immerhin aber in der Wahl und Behandlung der Mittel auch für ihn ein neues Ereignis bedeutet. Seine Musik, die darauf Wert legt, das Individuelle zugunsten des Allgemeingültigen zu unterdrücken, befleißigt sich einer Einfachheit und Übersichtlichkeit, wie sie wohl bisher kein modernes Werk erreicht hat. Denn jeder zeitgenössische Komponist, der sich der gleichen musikalischen Mittel bediente, würde in den Verdacht kommen, die Reaktion heraufführen zu wollen. Bei Strawinskij ergibt sich trotz alledem etwas Neues. Er läßt, als Grundbedingung seines Opernoratoriums, einen aus dem französischen Cocteaus übertragenen lateinischen Text so zurechthämmern, daß er sich seinem eigenen Rhythmus, dem Strawinskijs, fügt. Trotz allen Textwiederholungen, die auf die Vergangenheit zurückweisen, trotz allem Zurückgreifen auf Händel wird so die Fassung ganz persönlich; hierzu kommt auch der Einfluß der russischen Kirchenmusik und des Requiemgeistes, der die düstere Grundfarbe gibt. Das Hauptgewicht haben natürlich die Chöre; aber auch die Charakteristik der Einzelpersonen hat etwas Endgültiges. Selbst wo sie, wie zum Beispiel in der Partie der Jokaste, ins konventionell Opernhafte ausarten, zeugt das nicht gegen den Stil des Werkes. Auch die Dreiklangseligkeit des Kreon, die Koloraturfreudigkeit des im Vordergrund stehenden Ödipus wirkten überzeugend. Das Seherische des Teiresias wird durch den gemessenen Schritt der Musik angezeigt. Eine ausgeführte Polyphonie, wie wir sie sonst in großen Chorwerken als selbstverständlich annehmen, gibt es hier nicht; nur polyphone Andeutung.

Es ist schon gesagt, daß der Stil der Aufführung dem Geiste dieses Ödipus, der ein hartes, doch nicht unleidenschaftliches Werk ist und sich daher mit der Theorie nur in großen Umrissen deckt, durchaus gerecht zu werden suchte. Wer in Paris Strawinskij als Ödipus-Dirigent erlebt hat, muß sagen, daß Klemperer erst das von dem Komponisten Gewollte mit aller Schärfe und Folgerichtigkeit, in einer Art nachschöpferischen Fanatismus, durchgeführt hat. *Ewald Dülberg* war sein gleichgestimmter Genosse, indem er die Bühne kubisch gestaltete. Der Chor leistete Bewundernswertes. Der Ödipus des mit schöner Stimme gesegneten, aber durch chronisches Lampenfieber beunruhigten Tenors *Koch*, die Jokaste der ausgezeichneten Hamburger Altistin *Sabine Kalter*, der Kreon *Oscar Kalmans*, der Teiresias *Emanuel Lists* versuchten das Problem einer Aktion zu lösen, die den Eindruck des Monumentalen nicht stören durfte.

Die schwache Oper »Mavra«, mit nicht ganz zulänglichen Kräften vorgeführt, das Ballett »Petruschka«, dessen tänzerische Darstellung gegen die Erinnerung von einst nicht aufkommen konnte, ergänzten das Bild Strawinskijs.

In der *Städtischen Oper* wurde Hugo Wolf durch die Wiederaufnahme seines »Corregidor« gefeiert. Daß Wiederaufnahme hier Neuschöpfung bedeutet, versteht sich von selbst, wenn ein *Bruno Walter* die persönliche Ver-

antwortung hierfür übernimmt. Das lose gefügte, nunmehr in drei Akte zusammengezogene Opernspiel weiß in einer Aufführung, die mit den Damen *Rajdl*, *Heermann*, *Maucher*, den Herren *Erb*, *Gutmann*, *Hofmann* ein mustergültiges Ensemble hinstellte, seine organischen Schwächen zu verhüllen und seine liebenswürdigen Reize geltend zu machen. Möglich, daß der »Corregidor« sich so längere Zeit im Spielplan hält. *Adolf Weißmann*

AACHEN: Unter der Führung des tüchtigen Intendanten *K. H. Strohm* geht es der Aachener Oper gut. Der musikalische Oberleiter *Paul Pella* ist bemüht, den Repertoire-Aufführungen ein möglichst hohes Niveau zu verschaffen. Nach dieser Richtung ist eine Neueinstudierung von Carmen bemerkenswert. Selbst eine so närrische Sache wie Kalmans Zirkusprinzessin, die das Theater über den rheinischen Karneval hinüber retten soll, wurde zu einer künstlerisch fast ernst zu nehmenden Angelegenheit. Als deutsche *Uraufführung* brachte Paul Pella *Rimskij-Korssakoffs* Märchenoper »Zar Saltan«. Das 1899 komponierte Werk, das in der Heimat des Komponisten sehr geschätzt ist, blieb in Deutschland merkwürdigerweise unbekannt. Der Zufall, daß Paul Pella die Oper in Brüssel sah und liebgewann, führt nun diese erste Aufführung in deutscher Sprache herbei. Zar Saltan ist eine Märchenoper mit humoristischem Einschlag und gehört an den Anfang der Linie, deren vorläufigen End- und Höhepunkt wir in Prokofieffs »Liebe zu den drei Orangen« zu erblicken haben.
Die Zarin Militrissa wird von ihren Schwestern, die sie, obwohl früher ihr Aschenbrödel, mit an den Hof gebracht, bei Zar Saltan verleumdet, sie habe einen Wechselbalg geboren. Auf abenteuerliche Weise kommt die Verstoßene mit ihrem Sohne in die Stadt Ledenez. Dort gewinnt Guidon mit Hilfe der Prinzessin Schwanhilde, die er aus Gefahr rettet, die Königsherrschaft. Seefahrende Kaufleute berichten dem Zar Saltan dann von den Wundern des Reiches Ledenez, der Zar reist hin, um die Merkwürdigkeiten, von denen er gehört, zu schauen, und findet Weib und Sohn wieder. Der Librettist *W. I. Bjelskij* breitet um diesen einfachen Grundriß eine Fülle von epischem und lyrischem Beiwerk aus, belebt seine Handlung mit allerlei Typen des Märchens und des russischen Volkslebens; auch bietet die Handlung Anlaß zu allerlei wirksamen Aufzügen und Massenchören. Gerade diesen Nebensächlichkeiten der Handlung geht nun Rimskij-Korssakoff mit ausgesprochener Freude für Kleinarbeit nach. Das melodisch sehr reiche Werk lehnt sich an russische Volksweisen an; wenn sie nicht original sind, so hat sie doch der Komponist kunstvoll nachgebildet. Wir finden hier Wechselgesänge von starkem rhythmischen Reiz, wie etwa das Gespräch zwischen einem alten Mann und dem Hofnarren im 1. Akt. Volkstümliches lebt aber auch in den prachtvollen Chören. In lang ausgesponnenen Orchesterstücken, die die Lücken der Handlung überbrücken, geht Korssakoff seiner Neigung zur sinfonischen Dichtung nach. In der Aachener Aufführung wurde der humoristische Einschlag des Werkes stark betont, ohne daß dadurch die Wirkung oder doch der Stil des Werkes beeinträchtigt worden wäre. *Paul Pella* war dem orchestralen Teil ein ausgezeichneter Anwalt, es wurde herrlich musiziert. Die Spielleitung hatte *Reinhold Ockel*. Von den Darstellern sind *Tiana Gerstung* (Militrissa), *Gertrud Stocks* (Schwanhild), *Werner Schumacher* (Guidon) und *Willy Roos* (Saltan) zu nennen. Die Aufführung hatte einen starken äußeren Erfolg; nicht geringer aber darf der rein künstlerische Ertrag gewertet werden. *W. Kemp*

DUISBURG: Im letzten Dezemberdrittel ging als Neuheit erstmalig *Mraczeks* dreiaktige chorlose Oper »Madonna am Wiesenzaun« (Herrn Dürers Bild) über die Bretter. Sie erzielte dank der großen Sorgfalt, die Spielleiter *Alexander Schum* und Kapellmeister *Paul Drach* auf die Deutung des Werkes verwandt hatten, einen unbestrittenen Publikumserfolg. Der farbenreichen, polyphon angelegten Partitur entsprach auch das von *Johannes Schröder* entworfene Altnürnberger Bühnenbild. Sehr fein war die Einstimmung zur Aufnahme der Oper besorgt durch die Vorausnahme des von Gertrud Stemann hinter geschlossenem Vorhang wundervoll gesungenen und vom Komponisten glücklich inspirierten Marienliedes angesichts des im Lichtbild gezeigten Dürerschen Bildes. *Jank-Hoffmanns* Dürer, in der Vorlage zu sentimental verlangt, konnte mit einem meisterlichen Parlando aufwarten. Dekorativer Prunk und ein Ensemble besonders kultivierter, im Belcanto erzogener, harmonisch aufeinander abgestimmter Stimmen gestaltete die örtliche Erstaufführung der Meyerbeerschen Hugenotten zu einem Theaterereignis für den ganzen Westen. Dr. Schums Regie hatte für klug rhythmisierte,

lebendige Volksszenen gesorgt und Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* für ein farbensprühendes, der Melodie untertäniges orchestrales Klingen. — Der erste Ballettabend, den *Julian Algo* veranstaltete, weckte mit starkem Willen und schöpferischem Sinn für rhythmisierte Raumaufteilung die Pantomimen-Clownerie von Prokofieff, Barabau von Rieti und Intermezzo von Manuel de Falla (Idee von Algo) zu sprühendem Leben. Tanzfreude, rassiges Temperament, Humor und Groteske, die ausgiebig zu Wort kamen, strahlten auch aus dem von *Paul Drach* sorgsamst betreuten Orchesterpart. *Max Voigt*

KASSEL: Im Staatstheater hat die Oper »Armer Columbus« des kaum achtzehnjährigen Komponisten *Erwin Dressel* ihre *Uraufführung* erlebt. Für die Gestaltung des Werkes als dramatische Groteske oder als gleichnishafte Heldentravestie ist der Textdichter *Arthur Zweiniger* hervorragend maßgebend. Denn er erscheint bestimmend für die Idee und Ausführung des Werkes. Zweiniger will keinen faden Aufguß zu einer Opernmusik liefern. Columbus ist ihm ein lebendig-dichterisches Gleichnis und ein soziologischer Typ zugleich. Er sieht in Columbus den Repräsentanten eines neuen Zeitalters, das den kapitalistischen Lebenston gefunden hat. Er ist ihm eine Mischung aus Abenteurer, Phantasten, Seeunternehmer und Prahlhans. Zweiniger stellt den Einzelmenschen Columbus in eine weite, historische Perspektive, um ihn sowohl zum Sinnbild einer ganzen Epoche zu machen, wie er ihn in beziehungsreicher Satire zu unserem eigenen unruhigen, gärenden Zeitbewußtsein bringt. So erscheint Columbus gleichsam als der moderne gold- und machtgierige, rücksichtslose, kulturzerstörerische Ichmensch im unschuldigen Kindheitsstadium. Diese Spannung zwischen jener kindlichen Naivität und unserem modernen, überreizten Lebensempfinden bezwingt Zweiniger durch die Kraft humorvoller Satire. Denn wenn Columbus ebenso der historische Mensch ist, wie er die Menschheit der Gegenwart im Gleichnis repräsentiert, dann erscheint es gerechtfertigt, wenn sich die Parodistik und Satire im Stil unseres Lebens zeigen. Deshalb ist die Verssprache des Werkes unserer Alltagssprache entliehen, ist sie mit Ausdrücken der Straße, der Wirtschaft, des Staates, der Börse, der Zeitungen und anderer Dinge reich gewürzt. Columbus tänzelt seine Jazzschritte, und die Persiflage setzt immer pointenreiche Lichter unseres eigenen Alltags auf. Wenn der spanische Hof der Isabella von Kastilien und des Königs Ferdinands von Aragonien den Hintergrund für den tragikomischen Protagonisten Columbus bildet, dann ist die Persiflage doch kein Operettenstil nach der Art Jean Jacques Offenbachs. Von der Operette ist diese eigentümlich gedankliche, konstruktive Satire, die einen eher an Heinrich Mann und an Karl Sternheim denken läßt, streng geschieden. Die Operette geht auf die spritzige, veräußerlichende Wirkung, hier aber wird in der Parodie der Untergrund gedanklicher Groteske immer gewahrt. Es bleibt die satirisch-humorvolle Sinngebung des Allzumenschlichen! Für diese dramatische Groteske hat sich Zweiniger in der Partitur des jungen Erwin Dressel die musikalisch-dramatische Illustration geschaffen. Dressel ist kein »Atonaler«, kein Hypermoderner, sondern einer, der fröhlich und unbekümmert darauflosmusiziert, wie dies seinem frischen Impuls entspricht. In ihm lebt ein gutes Teil moderner und älterer Musik, die er im Klangbilde dieses Werkes selbständig, selbstverständlich, kurz, mit jünglinghaftem Übermut verarbeitet hat. Er schreibt nicht nach dem strengen, kontrapunktischen Gesetz, denn seine Partitur ist nicht, wie man zu sagen pflegt, horizontal, sondern vertikal geschrieben. Er hat ein starkes Empfinden für unsere Aktualität und für die Ausdrucksmöglichkeiten unseres Bewußtseins. Besonders den zweiten Teil der Oper durchzieht eine große Forschheit in Melodie und Rhythmus, eine sorglose Fröhlichkeit in der Wahl der Klangfarben und eine satirische Schelmengrazie. Der Humor der Ensemblesätze und die jazzvoll-grandiose Schlußapotheose, in der die Columbusidee zur riesenhaften, modernen Reklame emporwächst, machen dies besonders charakteristisch. — Die Regie des Intendanten *Legal* hatte sich in der Satire des Bühnenbildes, des Kostüms, der Bewegung, dem Geiste des Werkes vortrefflich angepaßt. *Franz Wilhelm Reuß* führte das Orchester nicht nur mit Präzision, sondern mit feinem Sinn für den gedanklichen Humor des Werkes. Auch die Besetzung war individuell verständig angepaßt. *Viktor Mossi* als Columbus war besonders in darstellerischer Charakteristik scharf umrissen. *Therese v. Lemheny* gab als Königin Isabella sowohl gesanglich wie bewegungsmäßig eine satirisch-reizvolle Studie von großer Delikatesse. Die Aufnahme des Werkes vollzog sich am Schluß in den Formen stürmischen Jubels. *Christian Burger*

KREFELD: Nach dem 57. deutschen Tonkünstlerfest ist es still geworden im heimischen Musikleben. Begreiflich, denn Spannungen erzeugen Entspannungen. Das Krefelder Stadttheater machte einen Schritt vorwärts. Es brachte zwei *Opernuraufführungen* heraus und eine Erstaufführung: *Roderich v.Mojsisovics'* musikalischen Lustspieleinakter »*Die Locke*«, *Gustav Kneips* komische Oper »*Des Pudels Kern*« (Einakter) und in der Mitte als örtliche Erstaufführung *Felix Weingartners* Operneinakter »Die Dorfschule«. Wenngleich die Einakterabende auch augenblicklich modern sind, so ist eine Zusammenstellung wie die vorgenannte aus künstlerisch-psychologischen Gründen unerklärlich. Weingartners »Dorfschule« war der positive Gewinn des Abends. (Musikalische Leitung: *Fritz Eccerle*; *Richard Dresdner* und *Margarete Pohland* in der Darstellung überragend.) — v. Mojsisovics schrieb zu seinem Lustspieleinakter »Die Locke« selbst das Libretto: ein Stoff, der ein Lustspiel abgeben könnte, wenn er nicht zu schwerblütig wäre. Die Musik imponierte durch vornehme Wahl der Mittel, aber es fehlt dieser Lustspielmusik eines: der Humor. Das Orchester spricht eine in Straußscher Manier glänzend gehaltene Sprache, der Lustspielcharakter kommt nicht auf. Aus diesem Zwiespalt erklärt sich eine eisig kühle Aufnahme, wie man sie seit langem hier nicht erlebt hat. Die Wiedergabe durch die heimischen Kräfte *(Franz Rau*, Hauptdarsteller: *Ferdinand Bachem*, *Richard Dresdner*, *Maria Junck-Barth)* konnte an dem Mißerfolg nichts retten. — Von dem Bonner Schauspielkapellmeister Gustav Kneip kam »Des Pudels Kern« heraus. Auch Kneip ist sein eigener Textdichter. Der Stoff ist nach einer Anekdote bühnenwirksam zusammengestellt, die über den Franzosenkönig Ludwig XIV. und dessen Mätresse erzählt wird. Das Ganze ist eine unterhaltende Groteske, die von Kneips moderner Musik (mehr Zeichnung denn Gemälde) organisch getragen wird. Gustav Kneips vom »Heliodor« bekannte Tonsprache erfährt in diesem grotesken Stil eine angemessene Unterstreichung. Der 23jährige, unbedingt begabte Komponist (ursprüngliches Musizieren) konnte einen hübschen Achtungserfolg einstecken. Ein nicht geringes Verdienst an der Aufführung gebührt dem Oberspielleiter *Theo Werner*, der auch die beiden anderen Einakter inszenierte. (Leitung: *Franz Rau.*) *Elselotte Hartmann* und *Kurt Rahmer* seien mit Ehren genannt.

Hubert Langer

LEIPZIG: Als vor einigen Jahren in Dresden *Kurt Weills* »Protagonist« mit einem durchaus ungewöhnlichen Erfolg in Szene ging, da wußte man, daß von diesem jungen Musikdramatiker noch gewichtige Dinge zu erwarten sein würden. Und man wußte auch, daß nur sehr selten ein so glückliches Zusammentreffen von Textdichter und Komponist verzeichnet werden kann wie bei der Vereinigung Kurt Weills mit dem raffinierten Bühnentechniker *Georg Kaiser*. Diese Verbindung hat sich nunmehr zum zweiten Male bewährt. In dem Bestreben, dem »Protagonisten« ein heiteres Gegenstück beizugeben, haben sich die beiden Künstler erneut vereinigt; und das Ergebnis ihrer gemeinsamen Arbeit ist das überaus wirkungsvolle, unterhaltende und witzige Stück, das die Leipziger Oper in einer überaus glänzenden Aufführung herausbrachte: »*Der Zar läßt sich photographieren*«.
Ein in jeder Beziehung »kaiserliches« Libretto! Mit einem untrüglichen Instinkt auf den Schlußeffekt hin angelegt, im Mittelpunkt der Handlung die immer wieder dankbare Gestalt eines Operettenkaisers. In Paris, wo er einmal, fern von allen Regierungssorgen, eine vergnügte Zeit verleben will, soll ihn die tödliche Kugel der Verschwörer treffen. Er wird in ein photographisches Atelier gelockt, in dessen Besitz sich vorher die Verschwörer gesetzt haben und in dessen Apparat von ihnen die verderbenbringende Waffe eingebaut ist. Wie in einer heiteren Oper nicht gut anders möglich, mißlingt aber das Attentat, und selbst die Verschwörer kommen ohne Schaden davon. Nach einem ungemein spannenden Hin und Her kann in Gegenwart der gesamten Obrigkeit schließlich das welterschütternde Ereignis einer Aufnahme des Zaren vor sich gehen. Die Art, wie Kurt Weill diesen Stoff vertont hat, läßt seine spezifisch dramatische Begabung wiederum aufs deutlichste erkennen. Der schwierigste Teil der Aufgabe bestand für den Komponisten darin, den heiteren Grundcharakter des Ganzen auch an den Stellen zu wahren, bei denen eigentlich schwerstes dramatisches Geschütz hätte aufgefahren werden müssen. Weill hat dieses Problem auf eine höchst wirkungsvolle und witzige Art gelöst: Ein Männerchor im Orchester erinnert immer gerade an den Stellen, an denen es auf der Bühne blutiger Ernst wird, daran, daß es sich im Grunde nur um einen unterhaltenden Scherz handeln soll. Im übrigen beschränkt sich seine Musik, häufig auf modernen Tanzrhythmen fußend, auf eine leicht fließende

witzige Untermalung des Ganzen, und sie wird um so sparsamer, je mehr sich auf der Bühne die Dinge zuspitzen. Schließlich muß ein Grammophon im Atelier der schönen Pariser Photographin das ganze Orchester ersetzen, und zwar mit einem meisterlich gearbeiteten Tango. Die Gesangspartien sind größtenteils ausgezeichnet musikalisch deklamiert, nur die Rolle des Zaren ist, wohl mit einer gewissen karikierenden Absicht, hohlpathetisch gehalten. Vielleicht wäre im übrigen eine noch größere Diskretion im Orchester der Eingänglichkeit des Werkes förderlich gewesen. — Den überaus stürmischen Erfolg, den das neue Werk bei seiner Uraufführung fand, darf die Wiedergabe durch die Leipziger Oper zum guten Teil auch auf sich beziehen. Die ungemein kniffliche und schwierige Partitur wußte *Gustav Brecher* in sprühenden Klang zu verwandeln, und auf der Bühne wurde mit einer musikalischen Sicherheit gesungen, wie sie sich ein Komponist für die Uraufführung nur irgend wünschen kann. Farbenfroh und lustig bewegt die Inszenierung *Walther Brügmanns*, die gleich vom ersten Augenblick mit dem Auftritt des unsäglich komisch kostümierten Chores die rechte Stimmung im Haus zu schaffen wußte. Von den zahlreichen Mitwirkenden seien nur *Theodor Horand* (Zar) und die echte und falsche Angèle (*Ilse Kögel* und *Maria Janowska*) hervorgehoben. — Leider blieb uns an diesem Abend das tragische Gegenstück zum »Zar«, der »Protagonist«, vorbehalten. Statt dieses Einakters erschien die Neuinszenierung eines Werkes aus den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, das denn allerdings an Gegensätzlichkeit auch nichts zu wünschen übrig ließ. »A Basso Porto« von *Niccola Spinelli* gehört zu den Hauptwerken des älteren italienischen Verismus, in die unmittelbare Nachbarschaft von »Cavalleria« und »Bajazzo«. Es ist angesichts der hohen Werte des Werkes, insbesondere der überaus großen Dankbarkeit seiner Gesangspartien und des Wohlklanges seines Orchesters, schwer verständlich, warum es vom Spielplan unserer Opernhäuser völlig verschwand. Die Alleinschuld daran scheint ursprünglich seine Länge getragen zu haben. In dieser Leipziger Neueinstudierung sind die drei Akte durch ziemlich radikale Eingriffe in drei Bilder zusammengezogen, so daß nunmehr das Ganze als ein allerdings ziemlich ausgewachsener Einakter erscheint. Die Glanzstücke der Partitur sind die große Trinkszene des zweiten Bildes und eine Reihe prachtvoll gerundeter und in der Wahrheit des Ausdruckes schlechthin vorbildlicher Einzelgesänge und Ensembles. Den Orchesterklang wird man glutvoller und sinnlicher in keinem anderen Werke dieser Art hören können. Und so meine ich, daß dieses halbvergessene Werk, wenn man schon überhaupt ohne die veristischen Opern nicht auskommen kann, zum wenigsten die gleichen Rechte, wahrscheinlich aber sogar größere hat als die immer wieder und wieder abgeleierten Stücke Mascagnis, Leoncavallos und zum Teil selbst Puccinis. Auch diesem Werk war die Leipziger Oper unter Brecher und Brügmann gelegentlich dieser Wiederaufnahme in den Spielplan eine starke Helferin. Nur selten wird man ein Orchester von solchem Wohlklang hören, aus dem sich im Vorspiel zum letzten Bild der prachtvoll beseelte Violinton *Carl Münchs* heraushob; und nur wenige Operntheater dürften ein Ensemble ihr eigen nennen, das eine derartig glanzvolle Besetzung der anspruchsvollen Gesangspartien ermöglicht. Die Ehren des Abends gehörten neben dem Dirigenten und dem Regisseur *Marga Dannenberg*, *Fanny Cleve*, *Ernst Neubert*, *Max Spilkker*, *Ernst Osterkamp* und *Hanns Fleischer*. Das Publikum zeichnete diese »alte« Neuheit mit nicht geringerem Beifall aus als die »jüngste«. *Adolf Aber*

MÜNCHEN: Die zweite *Uraufführung* der Staatsoper in dieser Saison galt mit *John Alden Carpenters* »Wolkenkratzer« wiederum einem Ballett. Man sieht, wie sorglich die Opernleitung bemüht ist, Ballettmeister *Heinrich Kröller*, in Würdigung seiner führenden Stellung auf dem Gebiete der Choreographie, mit immer neuen Aufgaben Gelegenheit zu geben, sein überragendes Können zu betätigen und ihn dadurch gegen Lockungen von auswärts zu feien. Das neue Ballett »Wolkenkratzer« will »einige der vielen Rhythmen und Klänge des modernen amerikanischen Lebens« wiedergeben. Unter Verzicht auf eine organisch sich entwickelnde Handlung schildern lose aneinander gefügte Szenen im Revuestil den das amerikanische Leben vorzüglich charakterisierenden schroffen Wechsel von Arbeit und Vergnügen. Die Musik, die der langsam auch in Europa Boden gewinnende amerikanische Komponist Carpenter dazu schrieb, ist von unbestreitbarer Vitalität, aber seelenlos wie die Wolkenkratzer selbst. Ihr Wesen ist Rhythmus und Tempo. Die aus den gehämmerten Tanzrhythmen sich hier und da losringenden Melodien sind von bedenklicher

Sentimentalität und Süßlichkeit, ein seltsames Gemisch von banalem Großstadtschlager und exotischem Volkssang. Daß in diesem musikalischen Zeitbild des heutigen Amerika der Jazz eine wesenbestimmende Rolle spielt, ist selbstverständlich. Mir wird er aber um nichts schmackhafter dadurch, daß man philosophiert, »Carpenter habe gar keine Jazzmusik geschrieben, sondern mehr *über* diese Musik in einem gemeinverständlichen musikalischen Idiom«; »er gebe mehr ihren Geist, als ihre gemeinhin bekannte Form«. Wie *Heinrich Kröller* diese fremde Welt choreographisch auszudeuten und zu verlebendigen wußte, zeigte ihn wieder als Regisseur und Ballettmeister von unerschöpflicher Phantasie, die sich in den von *Leo Pasetti* mit bewundernswerter Einfühlung in den Geist des Werkes geschaffenen, leicht parodistischen Bühnenbildern ungehemmt ausleben konnte. Das Ballett hielt sich auf der gewohnten stolzen Höhe. Die Partitur überlegen beherrschend, blieb *Paul Schmitz* mit seinem stürmenden Temperament dem gehetzten Tempo der Musik nichts schuldig. Mehr noch als die zurückhaltende Aufnahme der Neuheit selbst, die kennenzulernen immerhin von Interesse war, gab der demonstrative Beifall, den die anschließende »Puppenfee« erntete, zu erkennen, wie verheißungsvoll »reaktionär« ein großer Teil des Publikums trotz aller Jazzverseuchung doch noch empfindet. *Willy Krienitz*

NEAPEL: Das *San Carlo-Theater* hat am zweiten Weihnachtsfeiertag seine Pforten für die diesjährige Winterspielzeit geöffnet, die erste unter dem Regime der städtisch-privaten Betriebsgesellschaft. Dem Generalmusikdirektor *Edoardo Vitale* zuliebe wurde als Eröffnungsvorstellung die »Vestalin« von Spontini gewählt, die Vitale schon 1923 in Rom ausgegraben hatte. Für dieses 120 Jahre alte Werk wurde nun eine über das Ziel hinausschießende Reklame gemacht, um das Publikum »vorzubereiten«. Man erfuhr dabei, Spontini sei die musikalische Grundlage des ganzen 19. Jahrhunderts gewesen, der Schöpfer der romantischen Oper, der Lehrmeister Wagners usw. Die Folge war eine hochgespannte Erwartung, der das Werk nicht entsprechen konnte, denn trotz unleugbar glanzvoller Partien voll dramatischen Lebens zeigt es die Runzeln noch in viel höherem Grad als etwa Bellinis Norma oder Donizettis Lucia. Das Publikum blieb daher trotz guter Aufführung kühl. — Die Fortsetzung der Spielzeit bis Neujahr bildeten Puccinis »Turandot« und Wolf-Ferraris »Vier Grobiane«.

Maximilian Claar

NEUYORK: »Kabale« und »Liebe zur Kunst«. Ein neues, kleines Schauspiel, das sich hinter den Verwaltungskulissen der Metropolitan Opern-Gesellschaft abspielt. Der vielbesprochene Neubau eines Opernhauses ist wieder einmal in Frage gestellt oder mindestens auf Jahre hinaus verschoben. Das Direktorium hat zu viele Köpfe, zu viele Sinne. Weder Einigkeit hinsichtlich der baumeisterlichen Entwürfe noch Einigkeit hinsichtlich des Bauplatzes. Und so bleibt es zunächst beim alten Opernhause, bis sich die Herzen der Garantoren gefunden haben werden.

Die künstlerische Leitung unter *Gatti-Casazza* fährt inzwischen unbeirrt fort, dem Opernwesen in Neuyork immer größere Gestalt zu verleihen und mehr Boden zu verschaffen. Die Spielpläne werden immer mehr frei von Konzessionen und musikpolitischen Einflüssen, das Institut immer bedeutender als Stätte ernsten Wirkens. Die wirtschaftliche Lage der Metropolitan, alle bedeutsamen Künstler aus aller Welt heranziehen zu können, war nicht immer Bürgschaft für empfundene, abgerundete Interpretierungskunst. Die Verantwortlichkeit in der Kunst mußte sich erst durch die Jahre hindurch steigern. Die vollendeten Leistungen sind insbesondere in der jetzigen Spielzeit beredte Zeugen eines Aufschwungs, der entschieden einer Überflügelung aller Operninstitute gleichkommt, gleichviel wie stark sich andere Operninstitute auf ihre Tradition berufen.

Noch steht der Spielplan für die kommenden drei Monate aus, aber es ist leicht, heute schon festzustellen, daß *Wagner* wiederum an Aufführungen weit voranmarschiert. Immer größer ziehen sich die Kreise um des Meisters Werke. Hier liegt für Opernunternehmer ein schier unerschöpfliches Wirkungsgebiet, denn in all den opernlosen Großstädten der Vereinigten Staaten stehen für Wagner-Aufführungen Tür und Tore offen. »Lohengrin«, »Tannhäuser«, »Tristan und Isolde«, »Die Meistersinger«, »Walküre« und die »Götterdämmerung« haben in diesem Jahr bereits ihre Aufführungen gefunden. Außer Wiederholungen dieser Werke steht noch die alljährliche »Ring«-Aufführung bevor. Künstler wie *Schorr*, *Jeritza*, *Editha Fleischer*, *Karin Branzell*, *Maria Müller*, *Schützendorf*, *Florence Easton*, *Whitehill*, *Meader*, *Gustafson*, *Kathleen Howard*, *Elena Rokowska*, *Merle Alcock* usw. sind den Wagner-

Hörern nicht mehr fremd. Neu waren dem Publikum *Dorothee Manski*, *Richard Mayr* und *Gertrud Kappel*. An der Spitze aller Erfolge deutscher Künstler steht in diesem Jahre *Gertrud Kappel*, in der das dramatische Element und die Gesangskultur, verbunden mit einer wohltuenden schauspielerischen Beherrschung höchste Anerkennung fand. Unerwarteten Zuspruch fand Humperdincks »Hänsel und Gretel« mit Editha Fleischer als Hänsel. *Bodanzky*, der sichere Führer aller Wagner-Opern, hatte sich mit Liebe und Sorgfalt auch um Humperdincks Werk sowie um den »Rosenkavalier« und den »Prophet« bemüht. In *Serafin* fand die Metropolitan Oper einen Interpreten italienischer Opern, wie er seit Toscanini nicht mehr in dem Institute zu spüren war. Serafin wird auch in dieser Spielzeit die bevorstehende Wiederaufnahme der Deems Taylor Oper »The King's Henchman« leiten.

Der begreifliche Drang in den Vereinigten Staaten, eine Operngesellschaft »in englischer Sprache« zu gründen, ist seit Jahren nicht zur Ruhe gekommen. Versuche innerhalb der Metropole sind an der gefährlichen Nachbarschaft der Metropolitan-Oper zugrunde gegangen. Via Rochester und wahrscheinlich via Geldbeutel des bekannten, dort lebenden und die Kunst unterstützenden Eastman (Kodak-Eastman) hat sich nunmehr eine »American Opera Company« gebildet, die unter Wladimir Rosings Leitung sich mit »Faust« (Margarethe), »Figaros Hochzeit«, »Bajazzo«, »Entführung aus dem Serail« und einer amerikanischen Oper »The Sunset Trail« von Cadman erstmals dem Neuyorker Publikum vorstellte. So stark ich die Möglichkeit einer Oper in englischer Sprache erkenne, so stark bin ich überzeugt, daß diese neue Operngesellschaft kein Heil mit sich führt. Mit dem guten Willen allein ist einem verwöhnten Großstadtpublikum so wenig geholfen wie der Kunst. Als amerikanische Oper Cadmans »The Sunset Trail« aufzunehmen, war außerdem kein Sonnenstrahl für das zarte Emporblühen amerikanischer Opernkompositionen. Das Werk ist flach, musikalisch uninteressant und nicht selten von erstaunlicher Hilflosigkeit im musikalischen Fluß. *Emil Hilb*

ROM: Die neue Königliche Oper wurde am 27. Februar mit großem Pomp eingeweiht. Eröffnungsvorstellung war die römische Erstaufführung von Boitos Nerone. Der Eindruck war der gleiche wie bei der Uraufführung in Mailand sowie bei den Aufführungen in Neapel, Turin, Bologna und Verona. Tiefere künstlerische Wirkung vermochte nur der poetische Akt im Garten der ersten Christengemeinde zu erzielen. Das Übrige ist Ausstattungsoper. *Maximilian Claar*

SAARBRÜCKEN: Die Oper brachte nach einem sehr erfolgreichen Wiederbelebungsversuch von Saint-Saëns »Samson und Dalila«, deren Aufführung in Saarbrücken als Zeichen des deutsch-französischen Verständigungswillens gewertet werden darf, Wagners »Tannhäuser« und Verdis »Troubadour« in verhältnismäßig guten Aufführungen. Ein klein wenig Selbstkritik, verbunden mit einem ehrlichen Bekenntnis zur Gegenwart, führt zur Überlegung: wie kann die Oper als Kunstform in einer Zeit, die allem Pathos so abhold ist, bestehen? Seit hundert Jahren, ja seit der Französischen Revolution rühmen wir uns, den l'art pour l'art-Standpunkt verlassen zu haben. Und doch will es uns scheinen, als ob das 19. Jahrhundert allenthalben recht kräftig der alten Manier zugejubelt hätte. Heute erst sind wir trotz aller Flüche gegen Materialismus und Tendenzkunst langsam zu der Überzeugung gekommen, daß die alte l'art pour l'art-Fassade noch lange nicht ganz niedergerissen wurde.

Noch hat die Oper den Anschluß an die Gegenwart nicht gefunden, ganz zu schweigen von der Operette, die nur noch eine Lüge geblieben ist. Der einzige Versuch, den Křenek mit seinem »Jonny« gemacht hat, steht noch viel zu isoliert da, um als neue *sachliche* Opernform katalogisiert zu werden. Man behilft sich mit einer formalen Änderung und läßt seit Jahren das Prinzip der *Musik*oper gegen das »endgültige« und daher stagnierte Musikdrama (nach der Theorie Wagners) zu Felde ziehen. Demgemäß ist heute der künstlerische und menschliche Gewinn eines Opernerlebnisses mehr denn je eine ästhetische Angelegenheit geworden. Man genießt die »Gegenwarten des Opernhauses« so, wie man die »Vergangenheiten des Museums« genießt: als eine rein ästhetische Angelegenheit, der die Beziehung zum Leben verlorengegangen ist. Darum auch: in keiner Kunstgattung werden Ausgrabungen in dem Ausmaß unternommen, wie bei der Oper. Es ist hier nicht der Ort, über eine Andeutung der bewegenden Ursachen hinauszugehen. Weil aber das Provinztheater besonders darunter leidet, müssen wir Konsequenzen aus dem Tatbestand ziehen; etwa so: die schwere Oper bleibt für festliche Tage aufgehoben; man verzichte auf den Ehrgeiz,

jeden Monat soundso viele Musikdramen Wagnerscher Observanz notdürftig herzurichten, um sie als Tageskost zu verabreichen — schwere Magenbeschwerden sind die Folge. *Man sollte deutlich scheiden zwischen festlichem Theater und Tagestheater.* Ohne solche Scheidung wird man auf dem Gebiet der Oper niemals zum Volkstheater gelangen können. Volkstheater, darin liegt der Schwerpunkt, den die Oper kaum berücksichtigt. Selbst das abgetakelte Kulturtheater von ehedem brauchte die Oper nur als Repräsentation, wenn auch ein völlig anders gerichtetes Lebensgefühl die innere Berechtigung solcher Repräsentation in sich trug. Das eine steht fest: Eduard Hanslick hat im Kampf gegen Wagner Waffen geführt, die heute plötzlich wieder messerscharf geworden sind. *Adolf Raskin*

STOCKHOLM: Puccinis »Turandot« hat nun auch in unserem *Königlichen Theater* ihre Première erlebt. In der Vorstellung war alles getan, um einen dauernden Erfolg zu schaffen: stilgemäße und künstlerisch prachtvolle Ausstattung, ausgezeichnete Darsteller, *Ruth Althén* in der Titelrolle, *Einar Beyron* als Prinz Calaf und *Helga Görlin* als Liu, dazu *Niels Grevillius* als schwungvoller musikalischer Leiter. Diesem Werk dürfte jedenfalls ein längeres Leben beschieden sein als den meisten Neuheiten, die *John Forsell* während seiner Intendantenzeit, um die Unterlassungssünden seiner Vorgänger zu sühnen, aufführen ließ. Die letzte Niete hieß »Der ferne Klang«, die Schrekersche Oper, die trotz verdienstvoller Darstellung unter *Armas Järnefelt* sogleich vom Spielplan verschwand.
Ein Tonsetzer dagegen, der auch hier eine Renaissance erlebt hat, ist Verdi, dessen »Maskenball« erst im vorigen Spieljahr auf der Stockholmer Oper gegeben worden ist. Der Dirigent dieser Oper und des »Troubadour« war *Leo Blech*, der seit Jahresbeginn wieder in Stockholm mit bekanntem Erfolg gastiert. Erwähnt seien die Aufführungen von *Kurt Atterbergs* »Wogenroß« und *Tun Rangströms* »Kronbraut«, von denen besonders das letzte Werk in seiner sensiblen Anschmiegung an das Strindbergsche Drama Qualitäten und Niveau besitzt. *Herman Glimstedt*

WIEN: Nach dem höchst vergnügten Zwischenspiel moralischer und ästhetischer Libertinage des »Jonny« — der nach wie vor die Kassen füllt —, gab das Operntheater mit einer Aufführung von Strawinskijs »Oedipus rex« einen schönen und überzeugenden Beweis innerer Einkehr und frommer, bußfertiger Gesinnung. Diese »Oratorische Oper« bedeutet übrigens nicht bloß in Hinblick auf die Zufälligkeiten eines Novitätenrepertoires Reaktion und Umkehr: die Sehnsucht nach Starrheit und Strenge, nach breiter Flächenwirkung und formaler Gebundenheit ist der psychologische Gegenschlag auf das Behagen an minutiöser Plastik, an äußerster Buntheit und Bewegtheit des musikalischen Bildes, wie es sich im musikalischen und besonders im musikdramatischen Schaffen der abgelaufenen Epoche ausgeprägt hatte. Aber auch Strawinskijs Entwicklung selbst ist gekennzeichnet durch die überraschende Auswirkung gegensätzlicher Pendelausschläge solcher Art: das Publikum hat die Werke aus dem einen Stadium seines Schaffens noch kaum verdaut, so hält er schon wieder ganz woanders. Ein rechter Zickzackweg, dieser Entwicklungsgang des Künstlers, aber einer, der besser ist und weiter geleitet als manche schnurgerade Bahn, die in die falsche Richtung zielt. Mit dem »Ödipus« wurde jedenfalls ein großer, starker, einheitlicher Darstellungsstil erreicht, der, auf erneuter Bach- und Händel-Liebe ruhend, durchaus originell und modern ist; modern im Geist, im Klang, in der Heterophonie der Stimmführung, im motivisch bewegten, nicht melodisierenden Linienspiel. Die breiten, oratorienhaft angelegten Musikstücke, packende Chorsätze und Arien, als deren schönste und eingänglichste wohl die große Arie der Jokaste zu gelten hat, zwingen den Hörer unwiderstehlich in den Bann des tragischen Vorgangs und vermitteln ihm den gewaltigen Eindruck antiker Monumentalität und Geschlossenheit. — So hübsch die Aufführung auch war und so ehrlich sie's auch meinte — *Schalk* dirigierte, *Wallerstein* führte Regie, *Gallos* sang den Ödipus, Fräulein *Anday* die Jokaste —, eine letzte Scheu vor der allzu strengen stilistischen Konsequenz konnte gleichwohl nicht überwunden werden: unversehens mischten sich gewisse weiche, gefühlsbetonte Züge in das starre Lineament des musikalischen und szenischen Bildes. — Die Aufführung der lyrischen Komödie »Madonna Imperia« von *Franco Alfano*, die Strawinskijs wuchtiger und gehaltvoller Tragödie als allzu gewichtsloses Satyrspiel folgte, war wohl ein Gefälligkeitsakt für den verdienstvollen Vollender der »Turandot«. Der Text läßt eine der »tolldreisten Geschichten« von Balzac sentimentalisch versanden; die geschäftig illustrie-

rende Musik, Handfertigkeit und technisches Geschick bekundend, ist ein charmantes Nichts: ein Tröpfchen Puccini-Essenz in reichlich viel Wasser aufgelöst und die dünne Lösung über die vielen Seiten der Partitur zerstäubt. — In der »Volksoper« mehren sich neuerdings die Anzeichen wiedererwachender Lebensfreude. Mit einer Aufführung von *Theodor Szántos* »Taifun« sucht sie ihre Geltung als ernstes Operninstitut zurückzugewinnen. Über Lengyels bühnensicheres Theaterstück aufgebaut, in Exotik, Kleinmalerei und klanglicher Pikanterie schwelgend, hat dieses Werk seine bescheidenen Vorzüge. Zum rechten Erfolg fehlt der pointillistischen, in allen Regenbogenfarben spielenden Operntechnik allerdings das feste Gerüst wirklicher, tragfähiger Einfälle.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: »*Mandragola*«, florentinische Musikkomödie in zwei Akten von *Mario Castelnuovo-Tedesco*, zum ersten Male vergangenen Jahres in Venedig gespielt, gelangte am Wiesbadener Staatstheater zur *Uraufführung*. Der 1895 geborene Komponist, ein Schüler Pizettis, entnahm sein Libretto (übersetzt von R. St. Hoffmann) einer Komödie des Niccolo Machiavell, worin die Kinderlosigkeit einer jungen Frau von dem in der Maske eines Wunderdoktors auftretenden Liebhaber unter Assistenz des blöden Ehemanns selbst gründlich kuriert wird. Die Musik, von Gegenwartsproblematik keineswegs beschwert, bringt mit den Stilelementen der opera buffa eine witzige Dialogführung zustande: ein etwas langatmiger Zwiegesang gefällt sich in heimatlicher Bravour. Das Zeitkolorit wird in kleinen archaisierenden Chorsätzen trefflich verwertet. Im großen und ganzen eine recht unterhaltsame Angelegenheit, fesselnder jedenfalls als *Franco Alfanos* einaktige, lyrische Komödie »*Madonna Imperia*«, deren *reichsdeutsche Uraufführung* den Abend einleitete. Der Text von Arturo Rossato (in der Übersetzung Walther Kleins), einer Novelle aus Balzacs »Contes drolatiques« nachgebildet, behandelt die Liebe eines jungen Schreibers zu einer schönen Kurtisane von Konstanz in der Zeit des Kirchenkonzils: List und natürliche Herzlichkeit verschaffen ihm schließlich den Sieg über alle hocharistokratischen Konkurrenten. Alfano, der sich im wesentlichen auf der Linie des Spätimpressionismus bewegt, schaltet zwar souverän mit Orchesterfarben und Stimmführung, läßt aber eine persönliche Eigenart vermissen: man hört bereitwillig zu und wird an mancherlei erinnert. — *Ernst Zulauf* brachte beide von *Paul Bekker* inszenierte Werke aufs beste zum Erklingen, Gesang und Darstellung zeigten durchweg Niveau.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: Eine Neuheit: Bachs Matthäus-Passion unter *Furtwängler*. Das Pensionsfondskonzert des Philharmonischen Orchesters erhält so besonderen Glanz und eine Anziehungskraft, die diesem Lückenbüßer unter den Konzerten der Philharmoniker bisher nicht beschieden war. Die Bedeutung dieser Aufführung, die mit dem *Kittelschen Chor* und solistischen Kräften wie *Lotte Leonard*, der bisher unbekannten, doch sehr bemerkenswerten Altistin *Frieda Dierolf*, dem unerhörten Evangelisten *Karl Erb*, dem verständnisvollen Christus *Rudolf Bockelmann* und anderen vor sich ging, liegt in der Schlichtheit und Feierlichkeit ihrer Darbietung. Da gab es kein eitles Herausheben von Einzelheiten, da strömte es unaufhörlich aus einer sehr tiefen Auffassung Bachscher Musik heraus, und die Choräle erklangen so schön, wie man sie wohl vorher noch nie gehört hatte. So beruhte die Wirkung nicht in einer absichtsvollen Dynamik, sondern in einer natürlichen Entwicklung des Gegebenen. Derselbe Furtwängler blieb uns auch die wirkliche Neuheit nicht schuldig: eine Ouvertüre von *Carol Rathaus* mochte nicht gerade auf dionysische Theaterfreudigkeit hinweisen, sie war aber in Gestaltung, Orchesterbehandlung so fesselnd, daß man sie als das überzeugendste Werk des um seine Geltung ringenden Komponisten bezeichnen kann; als den Durchbruch einer sinnlicheren Art des Schaffens.

Artur Schnabel und seine Frau *Therese* lassen Franz Schuberts Werk an sechs Abenden in möglichster Vollständigkeit und in eigener Art vorüberziehen. *Egon Petri*, einmal mit *Jascha Horenstein*, dem wachsenden Dirigenten, mehrmals allein, zeigt die Vollendung eines ganz auf Polyphonie gestellten Klavierspiels. Die pianistische Erbschaft Busonis kann sich keinen besseren Verwalter denken. *Heinz Unger*, der die »Gesellschaft der Musikfreunde« leitet, bringt unter anderem *Kurt Weills* interessantes, aber unfrohes (beim Zürcher Musikfest uraufgeführtes) Violinkonzert in der hervorragenden solistischen Ausführung durch *Stefan Frenkel*. Sonst eine Unzahl von Lieder-

und Klavierabenden, unter denen das Konzert der *Maria Basca*, der *Ursula van Diemen*, der *Karin Edelberg* rühmend hervorgehoben seien.

Adolf Weißmann

ALTONA: Die Tatsache, daß Altona mit Jahresbeginn auf 25 Jahre »*städtischer Volks- und Sinfoniekonzerte*« zurückschauen konnte, und die verdienstliche Arbeit von *Felix Woyrsch*, dem eigentlichen Gründer jener Institution, sind dem Magistrat Anlaß gewesen, drei Festkonzerte, mit nur Kompositionen von Woyrsch, aus städtischen Mitteln zu veranstalten. Zwei Abende gab es im Januar, reich an Auszeichnung für den Dirigenten und Komponisten Woyrsch, dem am ersten Tage die silberne Plakette der Stadt Altona gewidmet worden ist. Zunächst wurden die beiden ersten Sinfonien in c-moll und C von Woyrsch dargelegt, die letzte in einer Neufassung, deren Wesentlichstes ich bereits nach der Hamburger Uraufführung hier mitteilte. Auch Woyrschs Violinkonzert, »Skaldische Rhapsodie« genannt, von gelegentlich instrumentalem Schwergewicht und solistisch heikel, ist in bedeutender Interpretation durch *Gustav Havemann* gehört worden. Am 2. Abend das Oratorium »Da Jesus auf Erden ging«; »Mysterium« geheißen, obwohl es kein lebendiges Gleichnis einschließt, auch die Passionshandlung andeutend umgeht mit Bibelwort, Volksdichtung, musikalisch - symbolischen Kirchenliedstrophen zu allgemeiner Betrachtung und für fromme Akkorde, wobei alle Motettenkomplexe das Entscheidende für den Wert des Werks bedeuten. Singakademie und Orchester (das hamburgische) hielten sich trefflich. Die Festkonzerte, schlossen mit einer zuspruchsreichen Darlegung der 3. (es-moll-) Sinfonie von Woyrsch, die damit ihre *Uraufführung* fand: ein Werk, das mit Ausnutzung »fortschrittlicher« Harmonik den bisher gerade gewachsenen Duktus des ehrlichen, zielstrebenden Autors ein wenig zu ungunsten einer Publikumswirkung verschob. Das prägnant sinfonische Charakterbild auf der Basis thematischer Plastik ist gewahrt, jede Auflösungstendenz gemieden in diesem Können, Bilden, Gestalten. Der unbeirrbare kunstweise Musiksinn, Geradheit des Wollens, abseits ephemerer Strömungen, geben der Neuheit den Ausdruck dessen, der auf der Lebenshöhe schreitet. Ein neuerer Männerchor »Ode an den Tod« (als Brahms-Absenker vom »Schicksalslied« her) hat dort gleichzeitig mit einer »Ode an Aphrodite« und den frühen Böcklin-Stücken das heutige Gesamtbild von Woyrsch eindrucksstark gerundet.

Wilhelm Zinne

BASEL: Das energievolle und ideenreiche Wirken *Felix Weingartners* brachte unserm schon vordem regen Musikleben neue, erfreulich starke Impulse und popularisierte die großen Veranstaltungen der Basler Orchestergesellschaft so sehr, daß der Besuch der letzten Sinfoniekonzerte und ihrer Wiederholungen auf breitester Basis förmlich erkämpft werden mußte. Wenngleich Weingartners Programmgestaltung die Verfechter stilistischer Einheitlichkeit nur selten zu befriedigen vermochte und wenngleich das unbekümmerte Zusammenfassen heterogenster Programmelemente mehr als einmal befremdete, so entschädigte die geradezu ideale Geschlossenheit der Ausdeutung klassischer Werke in reichstem Maße, um so mehr als unser Orchester sich binnen kurzem zu einem ungewöhnlich ausgeglichenen Klangkörper entwickelte.
Unter den Solisten zeichnete sich *Edwin Fischer* durch seine energiegeladene Vortragskunst besonders aus. Großen Eindruck machte *Eva Liebenberg*, und selten glücklich wirkte auch der leuchtende Sopran *Germaine Lubins* in interessanten Gesängen von Franck, Berlioz, Guy Ropartz und Ravel. Im Rahmen der Konzerte für Kammermusik hörte man das *Amar-Quartett*, das sich besonders hingebend für Paul Hindemith einsetzte, das *Zürcher Streichquartett*, das Friedrich Hegar ehrte, und das *Guarneri-Quartett*. *Joachim Stutschewsky* und *Friedrich Wührer* gaben einen künstlerisch ausgereiften Sonatenabend, und *Bruno Maischhofer* erwies sich als ein Pianist großen Formats. *Adolf Hamm*, der initiative Münsterorganist, veranstaltete eine Reihe künstlerisch bedeutender Konzertabende, an denen *Adolf Buschs* abgeklärte Kunst, das hohe Können des Konzertgebers und die Delikatesse des Basler Kammerorchesters unter *Paul Sacher* wohltuend sich auswirkten. Eine kaum übersehbare Menge von Einzelabenden ergänzte das etwas ermüdende Bild musikalischen Überbetriebs.

Gebhard Reiner

DARMSTADT: In den unter der temperamentvollen Leitung Generalmusikdirektor *Böhms* stehenden Reihenkonzerten des Landestheaterorchesters fiel von Novitäten die solid gemachten Cellovariationen von *Walter Schultheß* als reichsdeutsche *Uraufführung* in vorzüglicher Wiedergabe durch *Emanuel*

Feuermann sowie die eigenartige Sinfonietta von Janáček auf. Die Konzerte der *städtischen Akademie*, besonders verdienstlich durch ihre Verwendung auch als Schülerkonzerte, brachten ereignishafte Abende mit *Walter Braunfels* (Klavier) und *Maria Ivogün*. Unter anderen zeichnet sich besonders die »Darmstädter Solistinnenvereinigung«, ein kleiner Frauenchor unter *Bernd Zeh*, durch lobenswerten Einsatz für zeitgenössische Chormusik aus. *Hermann Kaiser*

GRAZ: Die städtischen Sinfoniekonzerte (Leiter: *Oswald Kabasta*) brachten an besonders bemerkenswerten Neuerscheinungen *Egon Kornauths* Orchestersuite op. 20, ein farbenprächtiges, phantastisches Stück mit mitreißendem Finale, die Ballettsuite aus »Der Feuervogel« von Igor Strawinskij, meisterhaft als Tongemälde, und *E. W. Korngolds* Klavierkonzert in Cis, ein einsätziges Werk für die linke Hand, von *Paul Wittgenstein* vorzüglich gespielt, in der Orchesterbegleitung von bemerkenswerter technischer Kunstfertigkeit. Ein *Hans Pfitzner-Abend*, der Komponist am Klavier, vermittelte schöne Eindrücke an hochwertigen Liedern (Sängerin: *Schröller-Coroza*) und einer schwungvollen e-moll-Sonate (Geigerin: *Christa Richter*). Das *Sevcik-Quartett* brachte Debussys g-moll-Quartett op. 10 und Tschaikowskijs F-dur mit, beide der jüngeren Konzertbesuchergeneration nicht geläufig. Ein *Hugo Wolf-Festkonzert*, an dem sich städtisches Orchester, Männergesangverein, Singverein und Lehrergesangverein beteiligten, verdient lobendste Erwähnung. Von Solisten seien *Willy Burmester* (mit einer reizvollen Pianistin *Meta Hagedorn*) und *Leo Slezak* genannt. *Otto Hödel*

HAMBURG: In der philharmonischen Reihe unter *Karl Muck* hörten wir — bei sonst medizinischer Dosierung dieser »Richtung« und durch Beifall für eine glänzende Darbietung dieses Zeitgeistes bestätigt — Debussys »Fauns-Nachmittags-Vorspiel« und die »Meer«-Suite. In der Papst-Reihe war *Gerh. v. Keußlers* neue C-Sinfonie in der *Uraufführung* zu hören, von ihm selbst geleitet: ein Einsätzer von fast Stundendauer. Das energetische Wollen des Autors, ohne Zugeständnisse, auch hier. Kein Liebäugeln mit dem Experiment; aber einer Gesamthaltung aus tiefer menschlicher Bewegung, mit Sinn für Geschlossenheit und Ordnung aus kunstsicherem Gleichgewicht. Bei Papst auch die *Uraufführung* von *Honeggers* »Skating Rink« (in einer Faschingsreihe untergebracht): mit der rhythmisch gezwängten maschinellen Geistigkeit, mit atonalem Knirschen und Lärm ist das Opus eine ärgere Zivilisationsbelastung als das Lokomotivenstück. Mit dem *Lehrer-Gesangverein* hat *Papst* Bruckners »Helgoland« (Neuheit dahier) zu einer ungemein nachhaltigen Wirkung geführt. Doch haben die neuen Chorvariationen über »Prinz Eugen« von *Sekles* mit ihren Anzeichen einer draufgängerischen Burleske und trotz ihrer Länge an beiden Tagen ein Dakapo erzwungen.

Wilhelm Zinne

HEIDELBERG: Heidelberg hat die Sensation einer *Uraufführung* erlebt. Das bedeutet im Musikleben dieser Stadt nicht wenig. Der *Bach-Verein* hat das ihm von dem Komponisten *Gerhard v. Keußler* gewidmete Werk »In jungen Tagen« zusammen mit zwei außerdeutschen Solisten und dem verstärkten Städt. Orchester herausgebracht. Keußler selbst hatte die musikalische Leitung und sorgte dafür, daß alles klappte, ohne daß er sein Werk gerade übermäßig geschickt »hergerichtet« hätte. »Volksoratorium« betitelt sich das Werk. An das Volk soll sich offenbar der zugrunde liegende Schatz an Melodien aus dem 16. Jahrhundert (auch aus früherer Zeit) richten. Gerhard v. Keußler beschreitet mit dieser Art des Komponierens, mit der cantus-firmus-Technik im Rahmen des weltlichen Oratoriums einen neuen Weg. Man kann nicht sagen, daß das eine sehr glückliche Neuerung ist: Ganz notgedrungen leidet das Werk unter der Zwiespältigkeit, daß die verwendeten Melodien einen von ihrer Verarbeitung sehr abweichenden Geist in sich haben. Wenn z. B. das Innsbrucklied Isaacs mit höchst süßen, hohen Geigentönen verbrämt wird, so ist das eine Angelegenheit, die nicht nur auf den Historiker, sondern auch auf den unbefangenen Hörer peinlich wirken muß. Der romantische, gleichwohl zumeist sehr gearbeitete Stil verträgt sich nun einmal nicht mit der eine ganz andere Art von Sinnlichkeit ausstrahlenden Melodik des 16. Jahrhunderts. Die Zusammenstellung des Textes ist nicht sehr glücklich. An sich ist die Sache einfach: Im ersten Teil spielt sich eine Gretchen-Tragödie ab, und im zweiten Teil nimmt sich der Liebhaber, der während der Verurteilung und Hinrichtung seines Mädchens im Kriege weilte, die Sache so zu Herzen, daß er ein »Schalk« wird. (Til l Eulenspiegel zweiter Aufguß; leider auch

musikalisch. So etwas wie das sinfonische Zwischenspiel »An den fahrenden Gesellen« macht Richard Strauß halt viel besser!) Schließlich stirbt er ebenfalls und wird neben seiner Liebsten in einer Marienkirche begraben. Diese Geschichte, die natürlich an Problemen unserer Zeit vollkommen vorbeigeht, wird durch ständiges Wechseln der Schauplätze und Stimmungen (Keußler ist eben an den Text seiner cantus firmi gebunden) verunklart. Nur der ernste Unterton, der dem Werk musikalisch sicher nicht abzusprechen ist, schützt das Oratorium vor dem »Zerfallen«. Gefühlvolle Situationen gibt es vielfach; und wenn Gerhard v. Keußlers Musik auch nicht gerade mitreißt, so vermag ihr vornehmes und solides Gepräge, das allerdings von gegenwärtigem Geist sowohl im Stil als auch in der Instrumentation durchaus unberührt ist, doch manche textlich bereits gefühlsgeladenen Stellen ansprechend zu untermalen.

Wolfgang Schmieder

KOBLENZ: Im dritten Konzert des Musik-Instituts kam neben der von *Erich Böhlke* glänzend interpretierten Feuervogel-Suite von Strawinskij und Strauß' Domestica das dreisätzige Klavierkonzert B-dur op. 17 von *Alfred Brüggemann* zur *Uraufführung*. Das Werk des bekannten Puccini-Übersetzers errang sich einen stürmischen, begeisterten Beifall. Was den Autor des Konzertes sympathisch erscheinen läßt, ist sein Mut zu einer harmonisch gebundenen, durch keinerlei dickschichtige Polyphonie in ihrer Leuchtkraft beeinträchtigten Melodie, den er bewahrt vom »balladenartigen« Hauptthema des ersten bis zum rauschenden Walzer des letzten Satzes. Die melodische Erfindung ist zwar nicht immer von höchstem Adel, und die musikalischen Gedanken zeichnen sich nicht alle durch besondere Gewähltheit aus. Aber der Fluß und der Schwung der Außensätze machen es leicht, über solche Schwächen hinweg zu hören, und vollends die Wärme und Empfindung des langsamen Satzes, der mit seiner Quartenakkordik am weitesten in die neue Zeit hineinragt, nimmt für das Werk ein. *Else C. Kraus* war dem Klavierpart eine ausgezeichnete Interpretin, *Böhlke* dem orchestralen Teile ein glänzender Vermittler.

Wilhelm Virneisel

KÖLN: Von Weihnachten bis Aschermittwoch war es wieder recht dürftig um das Musikleben in Köln bestellt. Während die Oper Verdis Othello, Aubers Fra Diavolo und für die Fastnachtstage Jonny spielt auf (das Werk Křeneks technisch und szenisch vortrefflich) in neuen Aufführungen bot, hielten sonst nur die Gürzenich-Konzerte und wenige andere Veranstaltungen mit festem Besucherstamm durch. *Hermann Abendroth* brachte mit dem Gürzenich-Chor und dem Städtischen Orchester hochstehende Aufführungen von Kaminskis Introitus und Hymnus sowie Magnificat, von Kodály den Psalmus Hungaricus und den 13. Psalm von Liszt (Solist *Karl Erb*) sowie an Neuheiten Baußnerns Hymnische Stunden, Präludium und Fuge von Braunfels und den Chant de joie von Honegger. Erwähnenswert sind ferner die Veranstaltungen des Kölner *Prisca-Quartetts*, das mit unserer Bläservereinigung Kammermusiken mit geschichtlich erlesenem Programm durchführt und ähnlich gerichtete Konzerte, die von Lehrkräften der *Rheinischen Musikschule* ausgeführt werden. Zur Tagung der *deutschen Musikstudentenschaft* in Köln hatte die Hochschule für Musik eine reiche musikalische Tafel bereitet. In einer Opernschulaufführung des Pfitznerschen Christ-Elfleins, Orchester-, Chorkonzerten (Palestrina-Chöre unter *Trunk*, Mozarts Requiem unter *Braunfels*), außerdem einer Kammermusik, in der die Musikstudenten ihre Kompositionen austauschten, konnten unsere Musikschulen aufs neue ihre Leistungsfähigkeit erweisen. Den Abschluß der Tagung bildete die über die Fachkreise hinaus Interesse weckende erste Darbietung von Bachs »Kunst der Fuge«, die unter Abendroth, mit dem städtischen Orchester, *Boell* an der Orgel, *Julia Menz* und *Gabriele Lottner* (Cembalo), höchst würdig verlief.

Walter Jacobs

KOPENHAGEN: Die großen Musikvereine haben im Kampf gegen die »schlechten Zeiten« einen Zusammenschluß zustande gebracht, bei dem die Stütze der reichen »Staatsradiophonie« mit in Betracht gezogen ist. Hoffentlich wird dieses Arrangement günstig für die einzelnen Vereine wirken und ihnen doch erlauben, ihre Selbständigkeit zu wahren. Von der Leitung des alten »Musikvereins« (von 1836) hat sich unser erster Komponist *Carl Nielsen* zurückgezogen, um die Stellung dem noch jugendlichen *Ebbe Hamerik* aus dem bekannten Musikergeschlecht zu überlassen. Hauptnummer der »Dänischen Philharmonischen Gesellschaft« war die wiederholte Aufführung des »König David« von Honegger. In einem Konzert mit eigenen kleineren

Sachen machte *Honegger* einen persönlich sehr sympathischen Eindruck, konnte aber musikalisch schon wegen des Programms nur weniger eindringlich wirken. Der »Dänische Konzertverein« führte wie gewöhnlich nur einheimische Komponisten vor, so *Riisager*, *F. Höffding*, *F. Henriques* und *H. Börresen*, von dem eine neue Sinfonie Glück hatte. Von fremden Dirigenten trat neben dem tüchtigen *E. Mörike*, dem hier schon sehr geschätzten *Leo Blech* zum erstenmal der Preßburger Operndirektor *Oscar Nedbal* auf. Wie gewöhnlich haben »Neue Musik« und »Junge Tonkünstler« reichlich für die Ausführung ganz moderner Werke von skandinavischen und fremden Komponisten gesorgt, ohne jedoch etwas besonders Wertvolles oder Unvergeßliches zu Gehör zu bringen. Von dänischen Neutönern scheint neben den schon Genannten *Jörgen Bentzon* (Kammermusik, besonders für Bläser) mehr in den Vordergrund zu treten. *William Behrend*

LEIPZIG: Unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* kam im letzten Konzert des Leipziger Gewandhauses das jüngste Werk von *Walter Braunfels*, sein »Konzert für Orgel, Streicher, Blechbläser, Pauken und Knabenchor« (op. 38) zur *Uraufführung*. Es handelt sich dabei um ein Werk, das schon durch seine äußeren Ausmaße zur Beachtung zwingt, in vielem die Monumentalität seines »Tedeum« erstrebt. Leider ist es aber größtenteils bei diesem Streben geblieben. Ein einheitliches Ganzes ist nicht entstanden. Braunfels wählt für die drei Hauptteile des Werkes die Bezeichnungen »Toccata«, »Choral« und »Fuge«. Zwischen dem zweiten und dritten Hauptteil ist noch ein »Interludium« eingefügt. Diese Satzbezeichnungen, ebenso wie die Bezeichnung des ganzen Werkes als »Konzert«, machen den Vergleich mit den großen Werken des Barock-Zeitalters unabweisbar notwendig, und bei einem solchen Vergleich tritt die Schwäche unseres Zeitalters doch zu stark in Erscheinung. Die von Braunfels aufgebotenen Klangmassen bleiben im Leeren, weil ihnen ein gedanklicher Unterbau fehlt, der stark und wuchtig genug wäre, um ein Klanggebilde von solchen Ausmaßen zu tragen. Auch die Einfügung eines Knabenchores macht das Konzert höchstens äußerlich, aber nicht innerlich reicher. Diese eingefügten Choräle, die melodisch ganz und gar in der Gregorianik wurzeln, sind im Gegenteil einer machtvoll harmonischen Steigerung eher hinderlich als förderlich. Im übrigen wäre zu dem Begriff des »Konzerts« zu sagen, daß dieser doch ein weit schärferes Gegeneinander von Tutti und Soloinstrument fordert, als in diesem Konzert von Braunfels zu erkennen ist. Und wenn man schon einmal die Form des Konzertes gewählt hat, so ist ein Sichversenken in mystische Klänge, wie es die Einleitung zum Choralsatz darstellt, durchaus nicht stilgemäß, vor allem, wenn dabei »Parsifal«-Reminiszenzen in solcher Fülle auftauchen, wie das hier geschieht. Unbeschadet aller dieser kritischen Einwände gegen das Werk muß festgestellt werden, daß sein Erfolg im Gewandhaus außerordentlich stark war, doch mag dieser Erfolg zum guten Teil auch der ausgezeichneten Wiedergabe gegolten haben, die das Werk gelegentlich seiner Uraufführung an dieser Stelle erfuhr. *Günther Ramin* setzte sich mit seinem ganzen universalen Können an der Orgel für das neue Werk ein, meisterte die gehäuften Schwierigkeiten des Solo-Orgelparts spielend und vollbrachte mit seiner großen Registrierkunst wahre Wunder an überraschenden klanglichen Effekten. Den Knabenchor bildeten die Thomaner, die bei dieser Gelegenheit von anderen Leipziger Schulchören bedeutsam unterstützt wurden.

Dieses Gewandhauskonzert hatte im übrigen eine besondere Note dadurch, daß es das erste seit dem Bekanntwerden von *Furtwänglers Rücktritt* von der Leitung der Gewandhauskonzerte war. Entgegen allen von Leipzig aus ins Reich gedrungenen Nachrichten, die es anders zu melden gewußt haben, muß festgestellt werden, daß Furtwängler sowohl mit seinem Leipziger Publikum, wie auch mit seinem Gewandhausorchester im engsten Einvernehmen steht und sein Rücktritt keineswegs durch irgendwelche Differenzen, die er in Leipzig gehabt hat, begründet ist. Wie er der Öffentlichkeit mitgeteilt hat, ist er vielmehr zur Einschränkung seiner Dirigententätigkeit durch anderweitige persönliche Pläne gezwungen, die sich wohl in der Hauptsache in der Richtung eigenen kompositorischen Schaffens bewegen dürften. Es ist aber keineswegs ausgeschlossen, daß in zwei Jahren schon wieder die Verbindung von Furtwängler mit dem Leipziger Gewandhaus hergestellt wird. Ein Nachfolger für ihn wird jedenfalls vorläufig nicht bestimmt werden. Im nächsten Jahr hat *Bruno Walter* interimistisch die Leitung der Gewandhauskonzerte übernommen, und zwar derart, daß er selbst den überwiegenden Teil aller Konzerte dirigiert und bei den

übrigen die Programmgestaltung insoweit überwacht, daß eine einheitliche Spielzeit des Gewandhauses gewährleistet ist.

Adolf Aber

LONDON: Die größten Eindrücke des Monats hinterließen zwei Künstler, deren einer *Nicolas Medtner* sich als Komponist und Klavierspieler vorstellte, während die zweite, *Wanda Landowska* sich auf dem Cembalo und dem Klavier hören ließ. Beide boten Unvergleichliches. Die auf ihrem Gebiet geniale Künstlerin entzückte durch die farbenprächtige Behandlung des Cembalos, durch den feinen Rhythmus und die Grazie ihres wohldurchdachten Vortrags. — Weniger klassisch, aber in seiner Art nicht weniger anziehend ist Medtners volle Ausnutzung der Eigenheiten des modernen Flügels. Die Art, wie er der seinen Intentionen aufs künstlerischste folgenden Sängerin *Makuschina* die eignen Lieder begleitete, war meisterhaft. Voller Erfindung sind diese Lieder. In einem *BBC*-Konzert kam Janáček mit einer Sinfonietta zu Wort und bewies, daß man auch mit siebzig Jahren eine humorvolle Musik schreiben kann: es ist mehr Leben und Witz in diesem Werk als in vielem, das die Jüngeren zustande bringen! Die Philharmonie brachte als Neuheit *Holsts* sinfonische Dichtung: »On Egston Heath«, dem ein Gedicht Hardys zugrunde liegt — ernste, fast herbe Töne, die mit schleichenden Kontrabässen im langsamen Siebenviertel-Takt pianissimo anfangend, sich selten bis zum ff emporschwingen, dafür aber in den feinsten rhythmischen und thematischen Kombinationen erklingen. Ein für uns neuer Dirigent *Talich* machte auf Orchester und Zuhörer Eindruck durch die unbedingte Autorität seiner ruhigen Art. *Szigeti* spielte unter ihm schön, fast zu schön, das Brahmssche Violinkonzert. Fast zu schön oder doch zu flott könnte man auch vom *Wiener Quartett* sagen, das Beethoven (op. 53, 3) und Schubert (d-moll) in (trotz verwegener Tempi) technischer Vollkommenheit etwas leichtherzig spielte, hingegen das 2. Quartett von Schönberg mit inbrünstiger Hingabe und entsprechendem Eindruck vortrug. *Adolph Hallis* und *André Mangeot* spielten eine neue Violinsonate des jungen Amerikaners *Lyell Barbour*, der sein Klavierspiel in letzter Zeit seinem Kompositionsdrange opfern soll. Er zeigte in diesem Werk eine frische Erfindungsgabe, aber noch nicht die genügende Erfahrung und technische Errungenschaft, die seine Gedanken befruchteten. Reif dagegen und klangschön in ihrer eigenartigen Farbenmischung ist Arnold Bax's Sonate für Harfe und Bratsche, die *Sidonie Goossens* und *Frank Howard* im selben Konzert vollendet zu Gehör brachten.

L. Dunton-Green

MADRID: Obwohl die Hauptstadt Spaniens genau im Zentrum der Iberischen Halbinsel liegt, führt sie doch ein solches musikalisches Eigenleben, daß es ein ganz besonderes Ereignis war, als der größte lebende portugiesische Musiker hier im Rahmen eines Beethoven-Abends des »Palacio de la Musica« erschien und, mit jubelndem Beifall belohnt, in meisterhaft vollendeter Weise das Es-dur-Klavierkonzert spielte. *José Vianna da Motta*, der zum ersten Male (!) hier konzertierte, ist eine der hervorragendsten Persönlichkeiten des modernen europäischen Musiklebens. Zwar Portugiese von Geburt und jetzt auch Direktor des Nationalkonservatoriums in Lissabon, darf man ihn doch fast mehr dem deutschen Musikkreise als dem seiner Heimat zurechnen, hat er doch (geb. 1868 auf der afrikanischen portugiesischen Insel St. Thomas) seine Ausbildung ausschließlich in Deutschland, erst bei Sophie Menter und den Brüdern Scharwenka, dann bei Liszt und Bülow erhalten. Als Pianist setzt er die beste Tradition dieser Meister würdig fort: eine im edelsten Sinne klassische Vollendung liegt über seinem Spiel, das, allem eitlen Virtuosenkram abhold, einen hohen Genuß bietet. Noch eines anderen, merkwürdigen Ereignisses muß hier gleich gedacht werden: das »*Orfeon Pamplones*«, ein gemischter Chor aus Pamplona, der Heimat Sarasates, gab hier unter Leitung von *Arbós* zwei Gastkonzerte mit dem »Symphonischen Orchester«, wobei mit den ausgezeichneten deutschen Solisten *Elmy Walter*, *Edit Niemeyer*, *Johannes Köhler* und *Robert Kleinecke* ganz vorzügliche Aufführungen so schwerer, hier — mangels geeigneten Chors — nie gehörter Werke wie »Deutsches Requiem« von Brahms und »Missa solemnis« von Beethoven zustande kamen. Daneben brachte der Chor unter Leitung seines besonders energischen ständigen Dirigenten *Remigio Múguca* eine Anzahl a cappella-Chöre alter Meister, darunter auch das wundervolle »O magnum Mysterium« des großen spanischen Vokalmeisters Tomas Luiz de Victoria (16. Jahrhundert). Einen großen Erfolg bedeutete ein von den drei Madrider Dirigenten *Saco de Valle*, *R. Villa* und

J. Lassalle geleiteter und dem spanischen Meister Tomás Bretón gewidmeter Abend, der in eine gewaltige Ovation für den beliebten, vor zwei Jahren verstorbenen nationalen Komponisten mündete. Es kamen Fragmente aus den Opern »Los Amantes de Teruel« und »La Verbena de la Paloma« sowie die Suite »Escenas Andaluzas« zur Aufführung. Während die Opern heute reichlich veraltet anmuten, enthält die liebenswürdige Suite viele feine Züge, die aber doch nur der würdigen kann, der lange hier im Lande gelebt hat. Trotz des nicht geringen äußeren Erfolges erschien mir weniger erfreulich ein der katalanischen Volksmusik gewidmeter Orchesterabend unter dem Barceloneser Dirigenten *Lamote de Grignon*, dessen Einförmigkeit ermüdete. Die katalanischen Volkslieder, die ich in ihrer großartigen vokalen Interpretation durch das »Orfeo Catalá« in Barcelona sehr schätze, eignen sich weniger zu instrumentaler Bearbeitung. *Edgar Istel*

MOSKAU: Unser Konzertleben ist in der laufenden Saison auf Vereinfachung der Programme eingestellt. Die starke Tendenz für klassische Kunst, die man auf verschiedenen Gebieten in der U. S. S. R. jetzt wahrnimmt, scheint auch das Musikleben immer mehr zu beherrschen. Man hört in diesem Jahr recht viel Beethoven und Tschaikowskij, der, obwohl kein Klassiker, doch als eine wohltuende Massenerholung nach den überscharfen Reizen der neuen Musik empfunden wird. Auch die aus Deutschland kommenden Dirigenten machen diese Geschmacksrichtung durchaus mit. So hat von unseren deutschen Gästen nur *Hermann Scherchen* ein wirklich zeitgemäßes Programm aus Werken von Křenek (1. Sinfonie), Strawinskij (die hier noch nicht gehörten kleinen Orchestersuiten) und Mjaskowskij (7. Sinfonie) gebracht. Man lachte über Strawinskijs beißenden Klangwitz, wunderte sich über die eigenartigen Bläserwirkungen bei Křenek (denn in diesem Werk kommt es wahrlich nur auf die Einzelwirkungen an) und freute sich, die siebente Sinfonie von Mjaskowskij in ihrer ganzen Frische zu erleben. *Paul Scheinpflug*, der als Dirigent etwas matt wirkte, fand es für angebracht, zwischen zwei Beethoven-Werken die exotischen Tänze aus Hindemiths Nusch-Nuschi-Spiel einzufügen, ohne gerade durch diese Nachbarschaft eine verschärfte Beleuchtung dieses Werkes zu erzielen. Aus dem Gebiete des einheimischen Musizierens sind die Konzerte des auch in Deutschland in letzter Zeit wohlbekannten Pianisten *Samuel Feinberg* zu verzeichnen. Feinberg ist *der* feinfühligste Nervenmensch unter den modernen russischen Pianisten, dessen Eigenart als Komponist (überzeugte Skrjabin-Nachfolgerschaft) auch seinem Spiel besondere Tonreize und Timbrepoesie verleiht. Es mangelt ja überhaupt in Moskau nicht an hervorragenden Pianisten. Man sollte nachdrücklichst auf *Alexander Kamenskij* hinweisen, der, obwohl nicht internationaler Preisträger wie seine jungen Kollegen *Oborin* und *Günzburg*, doch zu den höchsten Potenzen des jungen russischen Virtuosentums gehört. Ein von ihm gegebener Klavierabend sowie sein zweifaches Auftreten mit dem *dirigentenlosen Orchester* (Persymphans) gestalteten sich zu sehr markanten musikalischen Ereignissen. Der »Persymphans« bot dem Hörer durch seine klare und präzise Ausführung einiger Kompositionen von de Falla recht frische südliche Farben.

Das Sowjetmusikschaffen hatte in diesem Herbst, anläßlich der staatlichen Jubiläumsfeier, Kompositionsaufträge auszuführen. Der Leningrader *Dmitry Schostakowitsch*, *Joseph Schillinger* und die Moskauer Autoren *Nikolas Rosslavetz*, *Wladimir Mossoloff* und *Leonid Polowinkin* lieferten zu den Festkonzerten Musik. Künstlerisch Wertvolles leistete dabei Schostakowitsch, der eine großartige Huldigung von kompliziertem Klangausmaß und bewunderungswürdigem polyphonem Bau der Revolutionsfeier darbrachte, während der sehr tüchtige und europäisch geschulte Neutöner Rosslavetz diesmal zu etwas sentimentalen Tönen und Straußisch-Wagnerischen Orchestermitteln griff. Schillinger stellte sich als Aufgabe, Straßenbilder dieses Jahrzehnts zu geben, und braute allerdings mit virtuosem Können Gassenhauer und Revolutionshymnen in einer freien Rhapsodie zusammen. Die hochbegabten Mossoloff und Nolowinkin beschränkten sich, ersterer auf Fragmente eines Balletts »Stahl«, zweiter auf einen sinfonischen Prolog, dessen Zusammenhang mit dem gegebenen Anlaß uns unklar blieb. Das dirigentenlose Orchester »Persymphans« und die »Vereinigung für moderne Musik« brachten diese Kompositionen zur Aufführung. *Eugen Braudo*

PARIS: Im Dezember hatten zwei verschiedenartige, wichtige Ereignisse die Aufmerksamkeit der Musiker längere Zeit für sich in Anspruch genommen. Das persönliche

Erscheinen *Schönbergs* bedeutete die stärkste Anziehungskraft am Ende des Jahres. Man hörte mehr als einmal seinen »Pierrot lunaire«, er dirigierte seinen »Pelléas« usw. und sprach in der Ecole normale de musique. Dies alles wurde stark diskutiert und wird es noch heute; hatte doch in den letzten Tagen erst Herr d'Indy einem Redakteur der »Comédia« gegenüber erklärt: »Das ist ein Verrückter«! — Zur selben Zeit hielt *Léon Theremin* aus Leningrad in der Opéra und in der Salle Gaveau einen Vortrag über seine Ätherwellenmusik. — Als Charakteristikum der schon vorgeschrittenen Saison läßt sich eine gewisse Verwirrung in den Konzertgesellschaften und ihren Programmen feststellen. Die Vielheit ihrer Veranstaltungen verwirrt das Publikum, und die wirtschaftliche Lage erlaubt ihnen nicht, große Werke der Vergangenheit . . . und der Zukunft aufzuführen. Alle Programme gleichen sich in der Hinzufügung von immer nur einem oder zwei neuen Stücken, die zwischen klassischen oder den von einem unorientierten Auditorium bevorzugten Werken eingeklemmt stehen. Hier seien nur einige Erstaufführungen erwähnt: *Gaubert* dirigierte im Conservatoire die 5. Sinfonie von Tournemire und seine eigenen Tänze aus »Naila«; eine mittelmäßige Sängerin offenbarte uns ohne Liebe die Bachsche Kantate »Weichet nur, betrübte Schatten« neben dem »Pacific« von Honegger und der ersten Suite aus A. Roussels »Padmavâti«. Bei den Colonnes brachte *Pierné* seine »Baskische Suite« zu Gehör, eine gefällige Klassische Sinfonie von Prokofieff, »Le Poisson d'or et le Pêcheur« von Tscherepnin, ein Klavierkonzert des talentvollen Bohuslaw Martinu, das Fräulein *Descaves* spielte, Rumänische Volkstänze von Bartók, den »Coriolan« des mit dem Rompreis ausgezeichneten *Gaujac*, den »Polynice« von *Fourestier*, der beim Heugel-Wettbewerb prämiiert wurde, und Siohans »Cantique à notre frère le Soleil«. *Wilhelm Backhaus* und *Elisabeth Schumann* ernteten besonders mit Schumann starken Beifall. Bei den Lamoureux bringt *Defosse* »Le Rossignol, le paon et la rose«, *Ferrier-Jourdain* eine »Pastorale antique«. *Rhené Baton* vermittelte uns das 1926 von Kussevitzki gespielte Concerto von Tansman, enthüllte uns Inghelbrechts »El Greco«, eine sinfonische Geisterbeschwörung, ein »Chant funèbre« von Jean Rivier, »Le Reveil des Alyscamps« von Sauveplane, »La Mort de Démosthènes« und »Le Sorcier forgeron« von Ch. Pons, eine Suite von Migot, »Sur des poèmes d'André Spire« von Albert Doyen und Fr. Casadesus' »Monôme d'étudiants«, eine farbige Phantasie. In den Philharmonischen Konzerten wurden die Dirigenten *Oskar Fried* und *Robert Denzler* gefeiert, doch man bedauert, daß sie sich nur mit bekannten Werken, wie der 9. Sinfonie, Liszts »Faust«, einer Brahms-Sinfonie und der Oberon-Ouvertüre vernehmen ließen. *Walter Straram* hat wieder eine Serie von 16 Konzerten begonnen, deren jedes sich ein modernes, ja ultramodernes Werk gestattet, was Tumult verursachte, wie das Kammerkonzert von Alban Berg für Klavier, Violine und 13 Bläser oder die 2. Sinfonie von Prokofieff. Die »Suite Scythe«, die »Scarlatiana« von Casella, das Italienische Konzert von Castelnuovo-Tedesco, die Suite in C-dur von Berkeley sind dagegen leichter zu ertragen. *Strawinskij* veranstaltete zwei Konzerte mit eigenen Werken. Die Société de Musicologie brachte in einem außerordentlichen Konzert die fünfstimmigen Madrigale von Marenzio, »Diane et Actéon«, eine Kantate von Marc-Antoine Charpentier, zu Gehör, ein bemerkenswert lebendiges und abwechslungsreiches Werk. Bei den *Musiciens de la vieille France* hörte man englische, deutsche, italienische und französische Werke des 16.—18. Jahrhunderts, die auf Instrumenten ihrer Zeit gespielt wurden. Endlich veranstaltete *H. Expert*, der sich um die Auferstehung der a cappella-Werke des 16. Jahrhunderts verdient macht, gemeinsam mit der »*Chanterie de la Renaissance*« zwei Konzerte, ein geistliches und ein weltliches. *J. G. Prod'homme*

STOCKHOLM: In den von dem Kgl. Theater gegebenen Sinfoniekonzerten unter der Leitung *Armas Järnefelts* wurde Honeggers »König David« aufgeführt. Weniger zeitmodisch, aber von persönlichem Melos wirklich getragen erschien uns auch jetzt Sibelius, dessen letzte, gleichzeitig gespielte sinfonische Dichtung »Tapiola« (»Die Burg des Waldgottes«) sich an die von dem Nationalepos Kalevala inspirierten Orchestergedichten des finnischen Meisters anlehnt. Zum Gedächtnis von *Wilhelm Stenhammar*, den neulich verstorbenen, feinsinnigen und vielseitigen Tonsetzer, wurde ein Konzert gegeben. Das Programm umfaßte eine »Ballade aus dem Musikdrama Tirfing« und das Chorwerk »Ein Volk«, aus dem ein a cappella-Satz, »Schweden«, den Charakter einer Nationalhymne erhalten hat; in diesem patriotisch inspirierten Werk haben wir wieder *John Forsell* als unvermindert prachtvollen Solisten gehört.

Beim Beginn des neuen Jahres hat *Vaelav Talich* im Konzertverein wieder den Taktstock ergriffen. Unter den von ihm vorzüglich geleiteten Neuheiten hat Ernst Blochs Konzert für Streichorchester besonderes Wohlgefallen erweckt. Gleichzeitig hat man — erklärlicherweise — für Hindemiths Konzert für Orchester wenig Verständnis gezeigt. Eine Suite für Streichorchester von dem Schweden *Hilling Rosenberg* war angeblich auf schwedischer Volksmusik aufgebaut, verstand aber durch den »international zeitgenössischen «Charakter der »linearen« Bearbeitung diesen Ursprung gut zu verbergen.
Mit einigen hervorragenden fremden Dirigenten, *Carl Schuhricht, Leopold Reichwein* und *Hermann Abendroth*, haben wir Bekanntschaft gemacht. Ein Kompositionsabend, von *Selim Palmgren* zusammen mit seiner Gattin, der Sängerin *Maikki Järnefelt-Palmgren*, gegeben, hat von neuem das geschmackvoll lyrische Talent des finnischen Tonsetzers mit Liedern und Klavierstücken bewiesen. Weiter hat Palmgren im Konzertverein sein letztes Klavierkonzert Nr. 4 gespielt, dessen Titel, »April«, den improvisatorisch flatternden Anstrich des Werkes andeutet; die koloristisch schillernde Orchesterbehandlung konnte auf neufranzösischen Impressionismus hinweisen.

Herman Glimstedt

WIEN: *Franz Schmidt* hat ein neues Klavierquintett geschrieben, dessen Klavierpart der virtuosen linken Hand *Paul Wittgensteins* zugedacht ist. Musik, die grünt und blüht, ohne sich im geringsten um die technischen, stilistischen oder gefühlsmäßigen Dinge der »neuen« Tonkunst zu kümmern. Sie glaubt arglos an gemeinverständliche Themen, schwört auf Tonica und Dominant, operiert mit Kadenzen und klaren harmonischen Funktionen und ist doch jung und frisch, vollsaftig und triebkräftig, singt und sagt von ihren romantischen Schwärmereien, als lebten wir noch mitten im Zeitalter der seligen Diatonik. Romantischen und musikantischen Schubert-Naturen mag an den Abhängen des Wiener Waldes oder in der gesegneten Sphäre von Grinzing auch heute noch solche Musik als echte und unmittelbare Inspiration einfallen. Aus den Beständen landschaftlicher Vorstellungen schöpft auch die sinfonische Verherrlichung, die Akademiedirektor *Max Springer* der »Donau« zuteil hat werden lassen. Angesichts der Elementarerscheinung des gewaltigen Stromes aber versagen die Kräfte des Komponisten, dessen freundliches Talent mehr der Gattung des anmutigen Charakterstückes angepaßt ist: wir hören das Rauschen einer bedenklich angeschwollenen Donau, deren Wellen über die Sandbänke des Überschwemmungsgebietes dahinspülen. Springers »Donau«-Sinfonie folgt nur dem Ober- und Mittellauf des Flusses, etwa bis in die Gegend von Wien, wo mit den unvermeidlichen Klängen des Donauwalzers Abschied genommen wird; *Eugen Zádors* »Zehn Variationen über ein ungarisches Volkslied« bieten Gelegenheit, die Reise ostwärts fortzusetzen und in der Tiefebene teilzunehmen am bunten Treiben kernmadjarischen Dorflebens. Auch dieser Ausflug hat ermüdende Augenblicke, besonders dort, wo meditative, empfindsame Stimmungen vorwalten; doch wird mit einigen animierten und lebhaft pulsierenden, vom Csárdás- oder Shimmyrhythmus beflügelten Variationen immerhin auch manches sehr Dankbare geboten. — Der amerikanische Geiger *W. Krasner* erschien mit einem langatmigen und sehr verworrenen Violinkonzert von *Josef Achron:* einer äußerst umständlichen und verfahrenen Komposition, die aus dem gewiß sehr inhaltsreichen Bassin alter Synagogalmelodien schöpft. Ein »gemischter« Kammermusikabend *Kolisch-Steuermann* brachte die *Uraufführung* eines Trios von *Anton Webern.* Kein anderer Komponist weiß so zart, so behutsam, so einschmeichelnd mit spitzfindigen Dissonanzen zu operieren. Das Ohr empfindet ein wohligschmerzliches Prickeln, wenn es die zwei knappen Sätze dieses Trios vernimmt; es fühlt sich wie von fernen, windverwehten Klängen seltsam überrieselt, deren Zusammenhänge es kaum erahnen und gewiß nicht erfassen kann: Goldstaubmusik, Impressionismus, der ins Athmosphärische zerstäubt. Aber das innere Gehör registriert als Positivum: die strenge stilistische Einheitlichkeit des Vernommenen und den überzeugenden Eindruck einer Kundgebung, die aus lauterster Gesinnung erfließt.

Heinrich Kralik

NEUE OPERN

Franz Schreker, der am 23. März seinen 50. Geburtstag feierte, hat eine neue Oper vollendet »Der singende Teufel«. Die *Uraufführung* wird im Herbst dieses Jahres in der *Berliner Staatsoper* Unter den Linden stattfinden.

OPERNSPIELPLAN

KOBURG: Am *Landestheater* gelangte *Gustav Lewins* dreiaktige Oper »König Vogelsang« zur *Uraufführung*.

MANNHEIM: Intendant Sioli hat Verdis Oper »Nabucco« zur alleinigen *deutschen Uraufführung* für das *Nationaltheater* angenommen.

PARIS: Die »Société Universelle du Théâtre« hat *Křeneks* »Jonny spielt auf« für Frankreich erworben. Die Erstaufführung findet Anfang Juni im Rahmen der internationalen Festspiele im *Théâtre des Champs-Elysées* in französischer Sprache statt.

STUTTGART: *Arrigo Boitos* vieraktige Oper »Nero« wurde vom *Württembergischen Landestheater* zur alleinigen *deutschen Uraufführung* angenommen.

VERONA: Hier gelangt zur *Uraufführung* »La bisbetica domata« (Der Widerspenstigen Zähmung), Text nach Shakespeare und Musik von *Piero Bottagisio*. (Das deutsche Werk von Goetz ist in Italien unbekannt geblieben.)

WIESBADEN: Im Rahmen der Frühjahrssaison finden folgende *Uraufführungen* statt: am 21. April die drei einaktigen Opern von *Darius Milhaud* »Der befreite Theseus«, »Die verlassene Ariadne«, »Entführung der Europa«; am 6. Mai *Ernst Křeneks* »Der Diktator«, »Das geheime Königreich« und »Schwergewicht«.

ZOPPOT: Der Magistrat und die Waldfestspielkommission haben beschlossen, in diesem Jahr den »Parsifal« in der Waldoper aufzuführen. Die hierfür vorgesehenen Tage sind der 26., 29. und 31. Juli, der 2. und 5. August.

TAGESCHRONIK

Das Programm für das diesjährige *Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Schwerin* ist nunmehr festgesetzt worden. Es werden zur Wiedergabe gelangen: *Bühnenwerke:* Felix Petyrek: Die arme Mutter und der Tod, Oper. August Reuß: Glasbläser und Dogaresse, Ballettpantomime. *Orchesterwerke*: Gerhard v. Keußler: Sinfonie C-dur. Kurt v. Wolfurt: Tripelfuge für Orchester (Uraufführung). Gustav Geierhaas: Variationen für Orchester. Wilhelm Maler: Konzert für Cembalo und Orchester. Paul Amadeus Pisk: Hymnus an die Liebe, für Koloratursopran und Orchester (Uraufführung). Haul Höffer: Sinfonie. Berthold Goldschmidt: Partita für Orchester (Uraufführung). Paul Hindemith: Bratschenkonzert. Hermann Reutter: Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncell und Orchester. Karl Prohaska: Thema, Passacaglia und Fuge für Orchester (zum Gedächtnis). — *Chorwerke*: Josef Lechthaler: Stabat mater für Soli, gem. Chor, Orgel und Orchester (Uraufführung). Wilhelm Weismann: Madrigale nach Walter von der Vogelweide (Uraufführung). Hugo Herrmann: Chorsuite a cappella (Uraufführung). Karl Marx: Motette (Uraufführung). — *Kammermusik*: Günther Raphael: Streichquintett fis-moll. Max Butting: 4 Klavierstücke. Max Gebhard: Sonatine für Klavier. Anton von Webern: Streichtrio. Hans Ebert: Biblische Balladen für eine Stimme, Bläser und Streicher. Walter Geiser: Suite für Violine und Klavier. Erich Walter Sternberg: 2. Streichquartett.

Der große *Internationale Autoren-Kongreß* findet in der Zeit vom 15. bis 25. April dieses Jahres in *Berlin* in den Räumen des Herrenhauses statt. Diesem Kongreß, zu dem sich die führenden Vertreter der schaffenden geistigen Arbeit aller Kulturstaaten versammeln werden, bringt sowohl die Reichsregierung und die preußische Regierung wie die Stadt Berlin lebhaftes Interesse entgegen. Veranstalterin ist die Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs, die sich im Jahre 1926 zum erstenmal in Paris, im Vorjahre in Rom versammelt hat. Der Deutsche Arbeitsausschuß setzt sich zusammen aus der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte und dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen (Deutscher Sängerbund, Deutscher Arbeitersängerbund, Reichsverband gemischter Chöre) und der Stadt Essen die *Erste Tagung für das Chorgesangwesen* im Herbst dieses Jahres in *Essen*. Diese Tagung, die von

dem Kultusminister Prof. Dr. Becker eröffnet werden wird, befaßt sich mit den wirtschaftlichen und organisatorischen Fragen. Ministerialrat Dr. Schnitzler, Prof. Dr. Moser, Prof. Kestenberg, Rechtsanwalt List, Musikdirektor Müngersdorf, Herr Fehsel u. a. haben Referate übernommen.

Das Programm des großen *3. Heidelberger Musikfestes vom 23. bis 25. Mai 1928*, unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern, steht nunmehr fest: Der erste Abend ist Schubert gewidmet: Rosamunden-Ouvertüre, Unvollendete Sinfonie h-moll und Sinfonie C-dur; der zweite Abend modernen Meistern: Pfitzners Palestrina-Vorspiel; Schönberg: Lied von der Waldtaube aus den Gurre-Liedern; Strauß: Till Eulenspiegel; Bruckner: Sinfonie Nr. 7. Der dritte Abend bringt Mozarts Divertimento; Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5; Beethoven: Eroica.

Im Rahmen der Darbietungen des Dürer-Jahres veranstaltet die Stadt *Nürnberg vom 13. bis 15. Juli* auch ein *Bach-Fest.*

Die Stadt *Linz* kündigt für den Sommer einen *Bruckner-Kongreß* an.

Am *20., 21. und 22. April* wird in *Zweibrücken* das *4. Musikfest* der Pfalz abgehalten und zwar als *Schubert-Gedächtnisfeier.*

Im Oktober 1927 wurde in *Leipzig* eine *Bruckner-Gesellschaft e. V.* gegründet. Die Satzungen sind durch Breitkopf & Härtel, Leipzig, der Geschäftsstelle des Vereins, zu erhalten.

Dem *Duisburger Städtischen Konservatorium* wird eine *Opernschule* angegliedert, die der Leitung des Kapellmeisters *Creciger* vom Krefelder Stadttheater unterstehen soll.

Die *Berliner Tanzkritiker* haben sich nach dem Vorbild der Musik- und Theaterkritiker zu einem *Verbande* zusammengeschlossen. Zum ersten Vorsitzenden wurde *Fritz Böhme* gewählt.

* * *

Die Wahl der Jury für die Verleihung des *tschechoslowakischen Staatspreises* von je 5000 Tschechokronen an zwei deutsche Künstler fiel auf den Dichter *Franz Werfel* und den Komponisten *Fidelio Finke.*

Gustav Mahler wird nach einem Beschluß der Stadt Wien auf dem Schwarzenbergplatz in *Wien* ein *Denkmal* errichtet. Den Bildhauern *Behrens* und *Hannak* ist der Auftrag zur Herstellung des Monumentes erteilt worden.

In einer *Frankfurter* Stadtverordnetensitzung wurde auf sozialdemokratischen Antrag beschlossen, das *Opern- und das Schauspielhaus* in *städtische Regie* zu übernehmen.

Die *Folkwangschulen Essen, Fachschule für Musik, Tanz und Sprache*, die unter starker Anteilnahme des öffentlichen Kunstlebens im Oktober vorigen Jahres eröffnet wurde, kann mit Ende des ersten Semesters ihre Arbeit durch überzeugenden Erfolg gelohnt und gerechtfertigt sehen. Zahlreich einlaufende Anmeldungen zu dem im April beginnenden Sommersemester lassen ein starkes Anwachsen der Zahl der Studierenden erwarten. Die in ihrer Art einmalige Zusammenfassung der Künste an eine Schule ermöglicht ein künstlerisches Fachstudium zahlreicher Ausbildungsziele. Den drei Fachabteilungen für *Musik, Tanz* und *Sprache* sind vielfältig ergänzende Unterabteilungen angegliedert. Ausführliche Werbeschriften versendet das Sekretariat.

Die kunstwissenschaftliche Jury der *4. Internationalen Ausstellung für Bewegungskunst in Moskau* verlieh in Bewertung des ausgestellten Materials der von *Kurt Jooß* geleiteten Fachschule für Tanz *(Folkwangschulen Essen)* ein besonderes *Ehrendiplom*, worin sie ihre Wertschätzung der hier für den Neuen Tanz geleisteten Arbeit bezeugt.

Die *Juillard-Stiftung* gibt bekannt, daß sie *15 Stipendien* eingerichtet hat, die es *amerikanischen Musikstudierenden* ermöglichen sollen, ihr Opernstudium an der *Staatsoper in Dresden* durchzuführen.

In *Moskau* wird noch in dieser Saison ein *neues Theater* eröffnet, das den Namen »Der Zeitgenosse« trägt und sich zunächst der Oper zuwenden wird. Als erste Aufführungen sind Tschaikowskijs »Pique Dame« und »Eugen Onegin« vorgesehen.

Franz Schalk wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Pflege der italienischen Musik vom *König von Italien* der *St. Mauritius-* und *St. Lazarus-Orden* verliehen.

In die *Sektion für Musik der Preußischen Akademie der Künste* wurden als neue Mitglieder gewählt: *Igor Fedorowitsch Strawinskij in Paris* und *Richard Wetz in Erfurt.*

Der Chorleiter des Berliner Hof- und Domchors und des Chors der Berliner Staatsoper, Professor *Hugo Rüdel*, beging am 7. Februar seinen 60. *Geburtstag.*

Siegfried Ochs. (Zum 70. Geburtstage am 19. April.) Die konzessionslose Unbedingtheit des Willens eines Hans v. Bülow, die zum ersten Male die vollkommene Treue gegen das Kunstwerk zum leitenden Grundsatz der Wiedergabe erhebt und dieses ethische Postulat gegen das hartnäckige Beharrungsver-

mögen überkommener Musikübung durchsetzt, findet ihre organische Weiterbildung in drei Männern der folgenden Generation, die durch Herkunft, geistige Gesamthaltung und Temperament sich dieser Bahn einordnen. Es sind Siegfried Ochs, Karl Muck und Gustav Mahler.

Manifestierte sich die Kampfstellung dieser Sendung gegenüber der betriebsamen Mittelmäßigkeit bei Karl Muck als teuflische Bosheit und aufpeitschende Ironie, so schlug aus Mahler die zerstörende, zerfressende Flamme blut- und schicksalsbedingter Notschreie und zerbrach frühzeitig die leibliche Hülle. — Muck erstarkte in sich; scharf und kantig, anstößig jedem Hälbling, steht er da. Ochs, durch unmittelbaren Umgang mit Hans v. Bülow befruchtet, wird so recht eigentlich sein Nachfolger und Träger seiner Mission. Wie Bülow das Orchester aus dem Schlendrian einer willkürlich ad usum delphini zurechtgebogenen »Tradition« erlöste, so war es Ochs beschieden, den Chor als das Instrument gemeinsamen Dienstes an der Kunst, zum Mittler einer wirklichen Gemeinschaftsfeier zu erheben. Der Mensch katexochen, nicht in der Spaltung zwischen Berufsmusiker und Hörer, betreibt in dieser Gemeinschaft seine unmittelbar ihn betreffende Sache: durch geläuterten Dienst am Werk dient er im höchsten Sinne sich selbst. — Das ist die Sendung von Siegfried Ochs, die in der Rückschau seinen Lebensweg erfaßt. *Hans Kuznitzky*

* * *

Der Direktor der Generalverwaltung der *Berliner Staatstheater*, Geheimrat *Franz Winter*, scheidet wegen Erreichung der Altersgrenze aus dem Dienst aus. — Das aus Gründen weiterer künstlerischer Auswertung seiner Tätigkeit erfolgte Rücktrittsgesuch des Generalmusikdirektors *Paul Scheinpflug* in *Duisburg* ist vom städtischen Musikausschuß genehmigt worden. — Die Stelle des von seinem Posten zurücktretenden Generalmusikdirektors Albert Bing am *Koburger Landestheater* wurde dem bisherigen zweiten Kapellmeister *H. D. van Goudoever* übertragen.

Wilhelm Furtwängler hat der *Gewandhaus-Direktion* mitgeteilt, daß er mit Ablauf seines Vertrages Ende dieser Spielzeit sein Amt als Gewandhaus-Kapellmeister niederlegen wird. Der Grund dafür ist in erster Linie, daß sich seine persönlichen Absichten und Arbeiten nicht mit der Fülle seiner Dirigentenverpflichtungen vereinigen lassen. — Privatdozent Dr. *Heinrich Besseler* hat die Berufung auf den *Heidelberger* musikwissenschaftlichen Lehrstuhl als Nachfolger Hans Joachim Mosers erhalten und angenommen. — Professor *Fritz Heitmann* von der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin wurde eingeladen, an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in *Wien* im *Mai dieses Jahres* einen *Meisterkursus für Orgelspiel* abzuhalten. — *H. H. Stuckenschmidt* ist als erster Musikkritiker an die deutsche Zeitung »Bohemia« in *Prag* verpflichtet worden.

AUS DEM VERLAG

Richard Strauß veröffentlicht demnächst im Verlag *F. E. C. Leuckart, Leipzig*, einen Zyklus für Männerchor und Orchester auf Dichtungen von Eichendorff »Die Tageszeiten«. Dieses Werk wird anläßlich des X. Deutschen Sängerbundfestes in *Wien* im Juli dieses Jahres durch den *Wiener Schubert-Bund* seine *Uraufführung* erleben.

Das Antiquariat *Rudolph Hönisch, Leipzig-Co.* hat die wertvolle Bibliothek des verstorbenen Leipziger Musikschriftstellers Professor *Eugen Segnitz* erworben. Die Sammlung enthält neben einem umfangreichen Material an älteren Notenwerken und vielen gestochenen Erstausgaben wichtige Bücher zur Geschichte der Musik und des Theaters.

TODESNACHRICHTEN

BUDAPEST: Die einst gefeierte Opern- und Operettensängerin *Marietta Erdély* ist gestorben. Sie war einige Jahre Mitglied des Leipziger Stadttheaters und hatte auch am Wiener Hofoperntheater große Erfolge.

DRESDEN: Hier verschied im 61. Lebensjahr der frühere Hofopernsänger *Josef Pauli*. Er war seinerzeit ein sehr beliebtes Mitglied der Dresdner Hofoper.

HAMBURG: Im Alter von 53 Jahren verstarb der Komponist und Kapellmeister *Arnold Winternitz*. Er wurde durch einige komische Opern und Melodramen sowie Lieder bekannt.

NYON: Hier verstarb *Adolf Appia*, bekannt als Regisseur und Bühnenbildner. Auch auf erzieherischem Gebiet war er tätig und leitete zusammen mit Jaques-Dalcroze die Schule in Hellerau.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Hauer, Jos. Matth.: op. 48 Suite VII. Univers.-Edit., Wien.
Kodály, Zoltán: Háry-János-Suite. Univers.-Edit., Wien.
Krjukov, Vl.: op. 11 Die Unbekannte. Sinfon. Prolog zu Blocks Drama. Russ. Staats-Verl., Moskau und Univers.-Edit., Wien.
Moser, Franz: op. 43 Scherzo. Tischer & Jagenberg, Köln.
Toch, Ernst: Vorspiel zu einem Märchen (Die Prinzessin auf der Erbse). Schott, Mainz.
Willner, Arthur: op. 37 Concerto f. Streichorch. Univers.-Edit., Wien.

b) Kammermusik

Holbrooke, Josef: op. 83 Sonate Nr. 3 »oriental« f. V. u. Pfte. Chester, London.
Ingenhoven, Jan: Streichtrio. Tischer & Jagenberg, Köln.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Atterberg, Kurt: op. 28 Konzert f. Horn u. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Baer, Joseph (Mussum bei Bocholt): Suite f. Klav. noch ungedruckt.
Klingler, Karl: Kadenz z. Violinkonzert v. Brahms. Peters, Leipzig.
Rosenthal, Moritz: 10 Charakterstücke f. Pfte. Fürstner, Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Busser, Henri: La pie borgne, comédie lyr. en 1 acte. Choudens, Paris.
Casadesus, Francis: Au beau jardin de France, allégorie dramatique et lyrique en 1 acte. Société d'édition théatro-musique.
Casadesus, Henri: Cotillon III, opéra-bouffe en 3 actes. Choudens, Paris.
Castelnuovo-Tedesco, Mario: La Mandragola (deutsch v. R. St. Hoffmann). Univers.-Edit., Wien.
Dahl, Viking: Seemannslied. Gesamtkunstspiel in 5 Aufzügen. Standard-Edition, Varberg.
Février, Henry: Oletta, la fille du Corse, drame musical en 3 actes. Choudens, Paris.
Krebs, Gustav: 's Lieserl. Singspiel in 3 Aufz. Höfling, München.
Lillen, Ignaz: Beatrys in 3 Akten. Univers.-Edit., Wien.
Mazellier, Jules: Les mâtines d'amour, rabliau miracle en 3 images. Choudens, Paris.
Mojsisovicz, Roderich v.: op. 72 Die Locke. Musikal. Lustspiel. Hieber, München.
Petyrek, Felix: Die arme Mutter und der Tod. Ein Wintermärchenspiel. Univers.-Edit., Wien.
Pons, Ch.: Madame Récamier, épisode lyr. en 1 acte. Choudens, Paris.
Rettich, Wilhelm: König Tod, in 1 Aufzug. Ries & Erler, Berlin.
Reznicek, E. N. v.: Satuala. Univers.-Edit., Wien.
Samuel-Rousseau, Marcel: Le bon roi Dagobert, comédie music. en 4 actes. Heugel, Paris.
Schoeck, Othmar: Penthesilea. Hüni, Zürich.
Weill, Kurt: op. 21 Der Zar läßt sich photographieren. Opera buffa in 1 Akt. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Alexandrow, Anatol: op. 23 Herbst. Drei Gedichte f. Ges. m. Pfte.; op. 30 Unsagbare Worte. Vier Gedichte f. dsgl. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Ast, Max: 7 Lieder f. Singst. m. Pfte. Doblinger, Wien.
Baußnern, Waldemar v.: Steigt hinan zu höherm Kreise. Ein Zyklus v. 8 Ges. f. gem. Chor. Hochstein, Heidelberg.
Füglistaller, Karl: 5 Lieder nach alten chines. Dichtungen f. Ges. m. Pfte. Hug, Leipzig.
Gorrissen, R. C. v.: op. 4 Himmel und Erde. Orator. Ehrler & Co., Leipzig.
Hensel, Walther: Geistlicher Liederquell. T. 1—7. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Jerger, Wilhelm (Wien): Choralkantate — 3 Kammergesänge f. Frauenst. u. 17 Soloinstr. noch ungedruckt.
Keußler, Gerhard v.: In jungen Tagen. Ein Volksorator. nach altdtsch. Liedern. Reiher & Kurtz, Heidelberg.
Kilpinen, Yrjö: op. 52/4 Fjeldlieder f. Singst. m. Klav. Fazer, Helsingfors.
Lefmann, Paul: Gebet f. Männerchor u. Orchester noch ungedruckt.
Lendvai, Erwin: op. 43 Heitere Lieder f. Männerchor. Hug, Leipzig.
Melkich, D.: op. 15 Liebesmär. Lyr. Suite f. Frauenstimme m. Orch. Russ. Staats-V., Moskau; Univ.-Edit., Wien.
Meßner, Joseph: op. 22 Fünf geistl. Frauenchöre nach alten Melodien bearb. (4st.) Böhm & Sohn, Augsburg.

Meyer-Ambros, Franz: op. 11 Zwei Männerchöre. Eulenburg, Leipzig.
Montanaro, Ettore: Canti della terra d'Abruzzo riespressi. Vol. II. Ricordi, Leipzig.
Noren, Heinrich: op. 51 Herbst. Drei Lieder nach Texten v. M. Dauthendey f. Alt oder M.-Sopr. m. Pfte. Simrock, Leipzig.
Noetzel, Hermann: Zwei Gesänge f. Baßbar. u. Orch. Halbreiter, München.
Osterloh, Karl: Lieder u. Gesänge m. Pfte. Heft 1—5. Halbreiter, München.
Rinkens, Wilhelm: op. 42 Suite f. Männerchor. Hochstein, Heidelberg.
Ropartz, J. Guy: Les heures propices. Trois pièces de L. Mercier p. une voix et Piano. Durand, Paris.
Rüdinger, Gottfried: op. 14 Tod und Auferstehung. 2 Motetten f. 4—8st. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Saminskij, Lazar: op. 8 Der falsche Tag. Ein Zyklus v. 7 Gesängen m. Pfte. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Schlenker, A.: O goldene Academia! 15 neue Weisen im studentischen Ton f. Singst. m. Klav. M. Schauenburg, Lahr.
Schmid, Heinr. Kasp.: op. 54 Drei Männerchöre; op. 56 Maria. Vier geistl. Gesänge zur Org. mit Streichern. Böhm & Sohn, Augsburg.
Schmidt, Geo. Wilh.: op. 14 Drei Gesänge f. gem. Chor. Bote & Bock, Berlin.
Sekles, Bernhard: op. 32 Variationen üb. Prinz Eugen f. Männerchor, Blas- u. Schlaginstr. Leuckart, Leipzig.
Siegl, Otto: op. 56 Weihnachtslieder nach alten Texten f. 3st. Frauenchor, begl. v. Org. oder Harm. Böhm & Sohn, Augsburg.
Thienemann, Herbert: Sunneschyn und Räge. Lieder m. Git. in schweizer.-dtsch. Mundart. Hug, Leipzig.
Thomas, Kurt: op. 9 Fünf Lieder nach Ged. des jungen Nietzsche f. Ges. m. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Vicari, Mario: 22 canti popolari ticinesi raccolti da E. Fisch e ordinati per una o due voci con accomp. di Pfte o di chitara o per coro a 4 voci miste. Hug, Leipzig.
Wedig, Hans: op. 2 Chorkantate nach Texten v. Hölderlin u. Schiller f. gem. Chor, Solost. u. Orch. Bote & Bock, Berlin.
Wehrli, Werner: op. 15 Lebenslauf f. Männerchor m. Orch. Hug, Leipzig.
Zilcher, Hermann: op. 59 Drei Gedichte von Goethe f. hohe Singst. m. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. BÜCHER

Beethoven-Zentenarfeier, Wien. Kongreß-Bericht. Univers.-Edit., Wien.
Berger, Ant.: Üb. die Spielleitung der Oper. Leuschner & Lubensky, Graz.
Blobel, Walther: Das Geigen- und Bratschenspiel in Anpassung an die ihm zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten. Selbstverl., Bonn a. Rh.
Brav, Ludwig: Thematischer Führer durch klass. u. moderne Orchestermusik z. besond. Gebrauch f. d. musikal. Film-Illustration. Bote & Bock, Berlin.
Clavers, Remy: Cours de pédagogie music. p. l'enseignement du Piano. Lemoine, Paris.
Güldenstein, Gust.: Theorie der Tonart. Grüninger, Stuttgart.
Holleroth, Hans: Musiker-Anekdoten. 2. Aufl. Engelhorn, Stuttgart.
Jöde, Fritz: Das schaffende Kind in der Musik. I. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Kaufmann, Th.: Musik und Musiker. W. Heinisch, Karlsbad.
Klebs, Paul: Von der Melodie und dem Aufbau der musikalischen Formen. Oncken, Kassel.
Kobald, Karl: Franz Schubert und seine Zeit. Amalthea-V., Wien.
Lebede, Hans: Moderne Schul-Musik-Pflege. Musikapparat u. Schallplatten. Vieweg, Berlin.
Lorenz, Alfred: Abendländ. Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Eine Anregung. M. Hesse, Berlin.
Mühlnickel-Herrmann, L. S.: Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel. Vieweg, Berlin.
Reißig, Elisabeth: Erlebte Opernkunst. Bilder und Gestalten der Berliner Staatsoper. Folge 2. Oesterheld & Co., Berlin.
Simchowitz, Sascha: 25 Jahre Kölner Opernhaus. Görres-Haus, Köln.
Steiner, Adolf: Friedrich Hegar, sein Leben u. Wirken. Orell, Füssli & Co., Zürich.
Strube, Adolf: Allgemeine Musiklehre. Merseburger, Leipzig.
Tutenberg, Fritz: Die Sinfonik Joh. Christian Bachs. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Waltz, Hermann: Aus der Praxis des erziehenden Klavierunterrichts. Hohns, Krefeld.
Wolf, Artur: Gymnastik des Gesangs-Apparates. Der Weg zur Klangschönheit. Doblinger, Wien.
Wolgast, Joh.: Karl Straube. Eine Würdigung seiner Musikerpersönlichkeit. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

OPERNDÄMMERUNG

VON

KARL SCHÖNEWOLF-DRESDEN

OPER: WERK UND INSTITUT

Opernwerk und -institut sind unlösbar miteinander verbunden. Wie der Baum mit der Erde. Wo kein fruchtbarer Boden ist, kann kein Wuchs gedeihen.

Allezeit war dann eine Blüte des Operninstituts, wenn auch die Schöpfer stark waren. Die Barockoper, die Oper unter Mozart, unter Weber, unter Wagner, zuletzt unter Richard Strauß. Die Sternenhöhe des »Elektra«-Komponisten bedingte auch den Glanz der Dresdner Hofoper vor dem Kriege. Wie Planeten scharten sich die anderen um die Sonne.

Der schöpferisch geniale Mensch eint die Gegensätze. Publikum und Künstlerschaft werden gleicherweise von dem Strahl erfaßt, der vom Werk ausgeht. Sogar die Widerstrebenden. Das geniale Werk bereitet den Boden, auf dem ein Ensemble wachsen, auf dem künstlerische Gemeinschaft gedeihen kann. Boden und Werk natürlich bedingen sich wechselseitig.

Die Oper, ein Produkt fürstlicher Laune, im Wesen aristokratischen Geblüts, bedarf einer gewissen, auch finanziellen Sorgenlosigkeit nach außen, um existieren zu können. Dem Scheine nach. Dem Sein nach untersteht sie diktatorischen Prinzipien. Sie sträubt sich gegen jedes parlamentarische, demokratische System. Letzten Endes geboten über die Oper Fürsten, selbst Primadonnenlaunen zum Trotz, auf die Macht ihres Geldbeutels und ihrer Absolutheit pochend. Später waren es doch immer mit diktatorischer Gewalt ausgestattete Führer, die eine Glanzzeit der Oper ermöglichten. Mahler in Wien. Heute noch ist Toscanini in Mailand absolutistischer Herrscher.

Kein Wunder, daß sich die Gegenwart von der Oper abwendet. Sie tut es instinktmäßig, ohne tiefere historische Kenntnis. Dem Gebildeten scheint sie sinnlos geworden, die Masse erschrickt vor der Wirrnis. In einer zweckbetonten Zeit muß das zweckunbetonte Wesen der Oper erschüttert werden. Der Boden ist ausgesogen, umgepflügt, zu einer neuen Frucht nicht reif, kaum bereitet. Der überragende Schöpfer fehlt und damit das beherrschende Element, das alle nun zerfallenden Gegensätze hätte binden können. Man lebt vom Überkommenen, experimentiert im Neuen — ohne Publikumsresonanz, sogar ohne künstlerischen Widerhall.

Die Zersetzungserscheinungen sind überall zu bemerken: in allen großen Opernstätten, in Berlin, in München, in Wien, in Dresden gleicherweise. Das Symptom des einen Instituts ist das Symptom aller, Sympton der Oper überhaupt. Die Wurzel des Übels liegt tiefer als in der äußeren Erscheinung. Das

große Werk würde mit einem Schlage auch das große Institut wieder ermöglichen. Es ist nicht hervorzuzaubern, es ist ohne Unruhe zu erwarten.
Wie dem Mißstand jedoch inzwischen begegnen? Das Operninstitut scheint mir, so lange der schöpferische Führer nicht geboren ist, nach dem Diktator zu verlangen. Nur ein Operndiktator könnte noch retten, was zu retten möglich ist. Nur ein Alexander, der den gordischen Knoten zerschlägt: das unkünstlerische bureaukratische System des heutigen Opernbetriebes, die amusischen Instanzenwege, die Einflußsphäre kunstfremder, politischer Splittermächte. Gerade dann, wenn in der Kunst die Wege am verworrensten waren, vermochte nur ein Diktator zu helfen. Alle großen Künstler waren jederzeit auch absolutistische Führer. Solange die alles bindende schöpferische Kraft noch nicht vorhanden ist, muß sie eben durch einen diktatorischen Opernleiter ersetzt werden.

DER DIRIGENT

Diesen unheilvollen Zustand benutzend, hat sich der Dirigent zu einer Scheingröße emporgereckt. Er ist die eigentliche Primadonna geworden; die Machtbefugnisse eines Theaterdirektors wurden auch die seinen. Er machte sich vom Dienenden zum Herrschenden, vom Ausdeutenden zum Bestimmenden, vom nachschaffenden Künstler zum Kommandeur einer Truppe, deren Gehorsam er doch nicht in allem erzwingen konnte. Er vermochte sich diese Gewalt anzueignen, weil gegenwärtig der eigentliche Führer fehlt.
Noch in der Zeit vor dem Kriege wurden die Namen der größten Kapellmeister nicht einmal auf dem Programmzettel genannt. Obwohl natürlich auch damals schon der Kapellmeister den ganzen musikalischen Apparat in den Händen hatte. Aber er dirigierte auch diesen Apparat im letzten Sinne des Wortes — als ein Dienender am Werk. Wie ein guter Schauspielregisseur hielt er seine Leseproben ab: er gab Klavierproben, feilte die Partien aus, erst allmählich schritt er zu Orchesterproben vor. Heute sind sich die leitenden Kapellmeister zu gut, Klavierproben abzuhalten. Heute beschäftigen sie ein Heer von Korrepetitoren, die ihre Arbeit vorbereiten. Heute teilen sie ihre Auffassung in den letzten Orchesterproben mit — und die Aufführung ist allein ihr Werk.
Der moderne Kapellmeister erdrückt das Ensemble. Aber in Wahrheit: welcher Durchschnittsbesucher könnte denn — läse er den Namen nicht auf dem Zettel und müßte er die Augen schließen — welcher Durchschnittsbesucher könnte sofort den ersten Dirigenten vom dritten unterscheiden? Die Menge läßt sich die Bedeutung eines Dirigenten suggerieren. Sie zuckt schon die Schulter, wenn sie weiß, Herr X. dirigiert. Sie gerät in Ekstase, wenn sie erfährt, der berühmte Y. steht am Pult. Selbstverständlich ist die Begabung des musikalischen Leiters für eine Oper von eminenter Wichtigkeit. Die wahre Opernbegabung zeigt sich aber recht eigentlich in der für den Laien unerkenn-

baren Vorarbeit. Die Premiere ist erst das Endergebnis. Die Bedeutung des Kapellmeisters wird heute überschätzt, weil er selbst seine Aufgabe unterschätzt und vorzüglich auf den Effekt hinarbeitet. Und schließlich: die Oper als Gesangstheater kann zur Not mit guten Sängern auch ohne hervorragenden Dirigenten auskommen, sie kann mit dem besten Dirigenten nicht ohne gute Sänger existieren.

Schon dies: der Titel Generalmusikdirektor, früher nur den Schöpferischsten verliehen (Richard Strauß oder Muck), wird heute fast jedem ersten Kapellmeister eines mittleren Stadttheaters beigegeben. Entwertung der Aufgabe, Überwertung der Person.

Wie ist denn der Weg des heutigen Kapellmeisters? Er kommt vom Konservatorium, vom Orchester, von der absoluten Musik zur Oper. Von Stimmen hat er meist keine Ahnung. Er begnügt sich damit, Stimmung zu schaffen, die letzte Ausdeutung zu geben. Er gestaltet das Operntheater nicht von innen heraus. Er fängt mit der Fassade an und kümmert sich nicht um die Grundmauern, die von anderen gebaut werden. Die Primadonna wird vom Publikum bestaunt, die Primadonna nimmt die Huldigungen auf. Und hinter ihr liegt das Chaos. Man wundert sich über das schon chronische Gespenst der Krise. Es ist unausrottbar, so lange sich der Dirigent nicht darauf besinnt, daß er ein Baumeister ist, daß ihm die Ausschmückung des Gebäudes erst in letzter Linie zukommt.

Von Grund auf muß dieser morsch gewordene Bau neu errichtet werden, wenn er noch einmal eine Gemeinschaft bergen will. Überall, auch hier, die gleiche Erscheinung, überall die gleiche Folge: Zerfall des Ensembles, des Spielplans, Unstimmigkeit drinnen und draußen. In Berlin, in Wien, in München, in Dresden, genau die gleichen Mißstände.

Also: der Kapellmeister nicht als Primadonna, der Kapellmeister als führender, reproduktiver Künstler, der sein Handwerk nicht verachtet, der sein überragendes musikalisches Können dem gesamten Organismus eingliedert. Der führende Kapellmeister wird zumeist auch der Opernchef sein. Die Grenzen sind hier nicht leicht zu ziehen. Aber ich meine hier zunächst den Kapellmeister, der für seine Aufführung verantwortlich ist.

DER SÄNGER

Immer hat es eine Diva in der Oper gegeben. Immer war die Diva dem Ensemble feindlich. Die männliche und die weibliche. Aber niemals gab es eine ensemblelose Zeit wie diese. Eine weitere Folge des Versagens führender Kräfte: des Schöpfers und Nachschöpfers, des fehlenden Genies und des seine Aufgabe verkennenden Kapellmeisters. Es kommt gar nicht darauf an, lauter »Stars« zu haben. Der in aller Welt umherreisende Star wird nie zu halten sein. Es kommt darauf an, brauchbare Kräfte zu erziehen: mit der Absicht

einer Ensemble-Gründung. Heute wird schon der junge, einigermaßen talentierte Sänger als kommender »Star« begrüßt. Der Nachwuchs wird auf »Solist« gedrillt, auf große Gage. Solist steht gegen Solist. Jeder Solo. Die Möglichkeit eines Ensembles wird so im vorhinein zerstört.
Auch das Ensemble der Vorkriegszeit hatte nicht nur erstklassig qualifizierte Sänger. Ensemble heißt Geschlossenheit des Ganzen. Der Star wuchs früher aus dem Ensemble. Jetzt erstrebt man, ein Ensemble von Stars zu bilden; das Pferd wird beim Schwanze aufgezäumt.
Man rede sich nicht ein, daß es heute weniger brauchbare Sänger gibt als früher. Das Material ist schon da, es wird nur nicht richtig verwertet. Die Soldaten marschieren ohne Führer. Sie marschieren sogleich mit dem Marschallstab los — ohne das Bewußtsein, zunächst einmal in Reih' und Glied zu gehören. Weil kein erziehender Führer da ist. Das Kommando, das sie hören, dirigiert sie in falsche Richtung.

* * *

Eine Unsumme von Kräften wird so verschwendet, künstlerische Werte werden systematisch zerstört. Der Laie sieht nur den Niedergang, sieht die Begleiterscheinungen. Den Kern des Übels kann er nicht erkennen. Aber der Laie richtet auch unerbittlich: die Oper verliert ihre Resonanz.
Soll sie wieder zu einer Gemeinschaft werden, und sei es auch nur eine Notgemeinschaft, so bedarf es der Errichtung einer Operndiktatur. Freilich wird nicht so leicht eine napoleonische Begabung zu finden sein und auch nicht der Feldmarschall, der zugleich Erzieher ist. Doch schon die Besinnung auf die Aufgabe bedeutet hier Fortschritt, ermöglicht neue Grundlagen. Die Oper ist ihrem Sinne nach zunächst Gesangstheater, und ein Theater des Gesanges kann sie erst wieder werden, wenn sich die musikalischen Leiter mit allen Kräften, mit vollem, nicht nach außen abgelenkten Ehrgeiz bemühen, ein Ensemble heranzubilden.
Der Boden scheint denkbar ungünstig. Er bedarf des Ackermanns, des Pflügers und Säers. Die Potemkinschen Dörfer, die das Ödland verdecken, brennen ab. Es gilt solide Mauern zu errichten, wo bisher Attrappen für Sensationslustige standen. Gerade jetzt, wo das Problem der Oper ein Problem des Instituts geworden ist.

VIER JAHRE BERLINER RUNDFUNKMUSIK

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Vor zwei Jahren habe ich hier*) einige Probleme der Rundfunkmusik erörtert. Während damals technisch wie künstlerisch noch vieles ungeklärt war, sind wir heute soweit, daß unsere Erkenntnisse in absehbarer Zeit durch Überraschungen irgendwelcher Art nicht mehr wesentlich modifiziert werden können. Es ist also jetzt möglich, das bisher Geleistete in seiner Gesamtheit zu prüfen und in betreff des künftig zu Leistenden klare Forderungen zu erheben.

In der ersten Zeit des Rundfunks war der Künstler ganz von der Apparatur abhängig, jetzt dagegen braucht er nur noch einige Grundregeln zu beachten, um als Rezitator, Sänger, Instrumentalist, Dirigent, Sendespielleiter usw. den Bedingungen der Übertragungstechnik gerecht zu werden. Noch vor drei Jahren eigneten sich z. B. von hundert Sopranistinnen mit einwandfrei gebildeten Stimmen höchstens zwanzig für den Rundfunk; heute kann man jede gute Sängerin verwenden. Früher waren auch kleine, besonders eingerichtete Zimmer und Säle notwendig, während jetzt die engen, niedrigen Senderäume sehr viel ungünstiger wirken als die großen Konzertsäle, in denen der Klang sich frei entfalten kann. (Natürlich muß man für richtige Aufstellung und geeignete Kombination mehrerer Mikrophone sorgen.)

In England und zum Teil auch in Amerika werden daher fast alle wichtigen Orchester- und Chorkonzerte aus akustisch einwandfreien Konzertsälen, nicht aus den Räumen der Sendegesellschaften übertragen. Weil der Gesamtklang sehr viel voller und plastischer ist. Weil die einzelnen Stimmen und Instrumente besser zur Geltung kommen. Weil der Beifall des Publikums ein eigenes Werturteil erleichtert. Und weil jeder Hörer sich darüber freut, fast umsonst als heimlicher Lauscher einem künstlerischen Ereignis beiwohnen zu können.

Die Veranstaltung eigener Chor- und Orchesterkonzerte in besonderen Aufnahmeräumen ist also aus rein technischen Gründen jetzt nicht mehr notwendig, so daß mit ihrem Abbau zugunsten einer Vermehrung der Übertragungen begonnen werden könnte. Nun soll gewiß nichts gegen das vortreffliche Berliner Funkorchester gesagt werden, es ist wirklich ausgezeichnet, aber seine Veranstaltungen können gleichwohl nicht so interessieren wie etwa die Konzerte der Philharmoniker oder des Orchesters der Staatsoper, die bisher noch nicht übertragen wurden. Leider sind auch Einzelkonzerte, die durch Uraufführungen, namhafte Gastdirigenten oder hervorragende Solisten besonders bedeutungsvoll waren, bisher fast noch nie den Rundfunkhörern zugänglich gemacht worden.

*) XVIII. Jahrgang, Heft 4, Januar 1926.

Bei den eigenen Veranstaltungen der Berliner Funkstunde sollte durch Aufführung wenig bekannter Werke und durch Hinzuziehung aller erreichbaren namhaften Dirigenten mehr als bisher für Belebung und Abwechslung gesorgt werden. Und bei der Auswahl der mitwirkenden Solisten müßte die Beschränkung auf eine relativ geringe Zahl von Namen künftig vermieden werden. Angehende Künstler und Künstlerinnen, die noch eine Musikschule besuchen, dürfte man selbstverständlich nicht mit bekannten und bewährten Kräften alternieren lassen. Für sie könnte, ähnlich wie für die jungen Komponisten, eine Sonderstunde eingerichtet werden. Nebenbei: Die Bezeichnung »Stunde der Lebenden« besagt gar nichts. Ein Lebender kann siebzehn oder siebzig Jahre alt sein, er kann auf ausgetretenen Pfaden wandeln oder neue Wege suchen. Demgemäß bot auch die »Stunde der Lebenden« bisher ein zufälliges, oft höchst barockes Durcheinander.
Vielleicht würde sich eine Zweiteilung empfehlen: Junge Komponisten; junge ausübende Kräfte. Eine gerechte Auswahl unter den Hunderten von aufstrebenden Talenten zu treffen, ist natürlich sehr schwierig. Und sie setzt selbstverständlich voraus, daß ein *Fachmann* entscheidet. Es wäre sogar sehr wünschenswert, einem Gremium von drei bis fünf bekannten Fachleuten, die für Vorprüfungen genügend Zeit haben, die Entscheidung zu überlassen.
Verständnis für neue Musik können die Rundfunkhörer nur dann gewinnen, wenn jedesmal Werke zu einem Programm vereinigt werden, deren Autoren gleiche oder verwandte Ziele verfolgen. Stellt man statt dessen Hindemith und Kaminski neben den Spanier Manuel de Falla oder Prokofieff und Křenek neben einen älteren Meister wie Hugo Kaun, James Simon neben den Polen Szymanowski, Graener neben den Italiener Rieti und den Engländer Bantock, Butting neben Strawinskij, den Wiener Groß neben den Franzosen Poulenc usw., so dreht sich dem Hörer ein Mühlrad im Kopfe herum, und keiner kennt sich aus. Ein einziges Mal ist im letzten Jahre die »Stunde der Lebenden« nur *einem* Komponisten gewidmet worden, und zwar dem Schöpfer der Worpsweder Stimmungsbilder. (Kein Leser der »Musik« wird ihn, bei aller Anerkennung seines Schaffens, für den bedeutendsten lebenden Komponisten halten.) Von den Veranstaltungen in den früheren Jahren will ich schweigen.
Schon bei der Programmgestaltung dieser für das Rundfunkpublikum vielleicht nicht sehr wichtigen »Stunde der Lebenden« zeigt es sich, welche Bedeutung die Programmfrage überhaupt hat. Ich selbst traue mir zu, etwa hundert wirklich gute und nicht alltägliche Programme machen zu können, andere werden gewiß mehr leisten, aber keiner kann jahrein, jahraus, Tag für Tag, wertvolle Programme entwerfen und gleichzeitig die besten vorhandenen Künstler für ihre Ausführung gewinnen.
Es kommt noch hinzu, daß die Herren, die das Programm-Monopol haben, nicht genügend Zeit übrig behalten, um Theater, Konzertsäle, Kabaretts usw. zu besuchen; daß sie ebensowenig über ausreichende Muße verfügen, um ihre

Kenntnisse der musikalischen Literatur immer von neuem zu erweitern und zu bereichern. Daraus ergibt sich dann zwangsläufig das am meisten beklagte Übel: Immer das gleiche Schema, zu oft dieselben Werke, zu oft dieselben Künstler. Wer nicht nur von heute auf morgen denkt, der erkennt als größte Gefahr für den Rundfunk, daß er den Hörern mit der Zeit langweilig wird. (Ja, werden muß, sofern man nicht mehr als bisher für Abwechslung sorgt.)
Aus dem geschäftlichen Leben wissen wir alle, was ein Monopol immer und überall bedeutet: Verschlechterung der Qualität, Verteuerung des Preises. In Amerika kennt man kein Rundfunkmonopol; einzelne Bezirke haben siebzehn und mehr Sender. Ist es da zu viel verlangt, wenn man für eine Vier-Millionen-Stadt wie Berlin mindestens zwei konkurrierende Sender fordert? Nehmen wir einmal an, die Berliner Funkstunde böte das Beste, was geboten werden könnte, so würde doch immer mindestens ein Drittel der Hörer unzufrieden sein. Die einen wollen z. B. um 8 Uhr seriöse Musik, die andern Tanzmusik hören; gibt man den einen nach, so verdirbt man es mit den andern, und macht man's mal so, mal umgekehrt, so sind schließlich alle unzufrieden. Bei zwei Sendern wäre eine Verständigung über die Gegensätzlichkeit der Programme möglich, sie könnte sogar vorgeschrieben werden, und jeder der beiden Sender würde außerdem im eigensten Interesse bemüht sein, Höchstleistungen zu bieten.
Ein Wort am Rande über die Unterhaltungsmusik. Hier wird zwar durch wechselnde Engagements guter, manchmal sogar hervorragender Salon- und Tanzorchester für genügend Anregung gesorgt, aber um die Programme dieser Kapellen kümmert sich niemand. Fast alle kleinen Orchester verfügen über ein annähernd gleiches Notenmaterial, das dann bis zum Überdruß abgespielt wird. Griegs Klavierstück »An den Frühling« habe ich von Salonorchestern mindestens dreißigmal gehört. Und ich wage schon gar nicht mehr, nachmittags einzuschalten, weil ich jedesmal totsicher den »Frühling« erwische. Auch der Kulturbeirat sollte sich einmal mit den Programmen der Unterhaltungs- und Tanzmusik befassen: Liszts »Liebestraum« (Nr. 3), Chopins Trauermarsch, deutsche Volkslieder, Wagnersche Themen und selbst Gounods Faustmusik darf man nicht in Foxtrots umwandeln, ein Adagio Beethovens nicht zu einem Tango oder Onestep verarbeiten. Das ist einfach barbarisch.
Auf weitere Einzelheiten und Besonderheiten kann ich hier schon deshalb nicht eingehen, weil eine Musikzeitschrift keine Funkzeitschrift ist. Ich übergehe deshalb auch die sogenannten Hörspiele und Hörfilme (ein unsinniges Wort), die sich meines Erachtens bisher weder nach der musikalischen noch nach der literarischen Seite hin als bemerkenswert erwiesen haben und noch weniger als Anfang einer besonderen Rundfunkkunst angesehen werden können. Schon im Jahre 1924 habe ich wiederholt darauf hingewiesen, daß es bereits seit Jahrhunderten ein Hörspiel gibt, nämlich das *Oratorium*. Im

Konzertsaal ist es kaum möglich, sich die Chordamen und Chorherren als Sylphiden und Kreuzritter vorzustellen. Die Solisten sitzen in Gesellschaftstoilette nebeneinander, und wenn sie aufstehen, so singen sie zwar manchmal sehr schön, aber ein jeder sieht, daß Fräulein Schulze keine ägyptische Prinzessin und Herr Müller kein exotischer Prinz ist, daß die beiden sich weder lieben noch hassen. Die ganze Handlung bleibt uns daher völlig gleichgültig; wir achten nur darauf, wie musiziert wird. Im Rundfunk dagegen wirkt das Oratorium ähnlich wie eine Sendeoper (die ja stets als reine Konzertaufführung geboten wird). Eben weil man nichts sieht. Will man ernsthaft ein rundfunkmäßiges Hörspiel schaffen, so muß man unter allen Umständen vom weltlichen Oratorium ausgehen; darüber kann gar kein Zweifel bestehen. Bei dem Hörspiel »Sahara«, dem relativ besten aller bisherigen Veranstaltungen dieser Art, fühlte man sich auch nicht einen Augenblick in die Sahara versetzt, sondern hatte lediglich die Empfindung eines Unbeteiligten, der hinter den Kulissen einem schnurrigen Hokuspokus illusionslos zuschaut. Gewiß kann man vielerlei Effekte durch Geräuschwerkzeuge erzielen. Aber sobald der Hörer heraushat, wie der Zauber gemacht wird (und es spricht sich schnell herum), sind die Tricks nur noch eine lächerliche Sache. Im Theater wird die Illusion durch die visuellen Eindrücke, wenn nicht erweckt, so doch wesentlich verstärkt; im Rundfunk dagegen bleibt das Publikum zum mindesten solange illusionslos, als es nicht rein künstlerisch gepackt wird.

Dies wäre künftig auch bei den Sendespielen zu beachten. Es ist ja sehr nett, daß z. B. die Mitwirkenden sich selbst vorstellen und daß dann jemand sagt: »Das Spiel beginnt«, aber die Illusion wird dadurch ebenso gestört wie durch die erklärenden Einschiebungen. Der Grundgedanke: »Du kannst nicht sehen, was vorgeht, also muß ich es dir erklären,« hat eine Figur erstehen lassen, die den Kinoerklärern in südländischen Theatern entspricht, wo die Zwischentexte den Zuschauern angesagt werden, weil die meisten nicht lesen können.

Aber all das ist schließlich nicht so wichtig wie die Feststellung, daß sich heute völlig einwandfreie Opernübertragungen ermöglichen lassen und daß sie viel lebendiger wirken als konzertmäßige Opernaufführungen in den sogenannten Sendespielen. Trotzdem sind diese nicht überflüssig, sofern künstlerisch wertvolle Werke gebracht werden, die sich wegen geringer Bühnenwirksamkeit auf dem Spielplan nicht haben halten können. Da der Rundfunkhörer nichts sieht, ist die Bühnenwirksamkeit für ihn völlig gleichgültig. Ganz unzulässig erscheint es angesichts der heutigen technischen Möglichkeiten, Opern, die man aus Theatern übertragen kann, konzertmäßig als Sendespiele aufzuführen. Wenn zu Ostern der Parsifal in der Staatsoper und der Städtischen Oper aufgeführt wird, so ist es natürlich geradezu unsinnig, daß der Rundfunk eine eigene Aufführung sendet, statt eine der beiden Aufführungen zu übertragen. (Ganz abgesehen von den Kosten.)

Ich nenne hier die bisher sowohl übertragenen wie auch gesendeten Opern und trenne die Zahlen durch Kommata: Zar und Zimmermann 2, 3; Fidelio 3, 1; Martha 2, 2; Die Lustigen Weiber 2, 2; Zauberflöte 2, 1; Freischütz 2, 1; Der Fliegende Holländer 2, 1; Tannhäuser 1, 2; Lohengrin 1, 2. Diese kuriose Statistik zeigt, daß an erster Stelle eine der abgeleiertsten Opern steht, die als Sendespiel dreimal aufgeführt worden ist, während die zwei Übertragungen wahrlich genügt hätten. Alle hier nicht genannten Werke sind entweder nur gesendet oder nur übertragen worden (einmal bis dreimal). Bei Richard Wagners Musikdramen wird äußersten Falles die Konzession einer Übertragung zu informatorischen Zwecken gemacht werden dürfen. Aber man kann und darf sie weder verfilmen noch als Sendespiele verrundfunken.

Bei der modernen Operette spielen künstlerische Erwägungen gewiß keine große Rolle. Indessen sollte wenigstens das eine bedacht werden, daß sie sich wie die Revue mehr an das Auge als an das Ohr wendet und daher für den Rundfunk nicht eignet. Daß bei Übertragungen solcher Bühnenwerke auch die Namen der mitwirkenden Tänzerinnen genannt werden (die der Rundfunkhörer ja nicht sieht), ist fast ein wenig komisch.

Über die musikalischen Vorträge kann ich mich nur ganz allgemein äußern, da ich selbst sehr viele gehalten habe. Meiner Meinung nach wird zu oft über Allbekanntes gesprochen. Außerdem hat es keinen Sinn, daß alle namhaften Berliner Musikkritiker der Reihe nach einleitende Vorträge zu Sendespielen oder Orchesterkonzerten halten. Vielmehr sollte ein jeder nur über das sprechen, was er besonders gut, vielleicht sogar besser als die andern kennt. Außerdem ist heute ein Vortrag über einen Meister wie z. B. Beethoven nur dann noch anhörbar, wenn ein großer Gelehrter oder Künstler sich äußert. Wobei ich nebenher bemerken möchte, daß sich große Gelehrte im Rundfunk leider oft als unmöglich erwiesen haben. Ich glaube nicht einmal, daß Sprachtechnik, bewußte Einstellung auf ein Massenpublikum und dergleichen von entscheidender Bedeutung ist; es spielt da noch etwas anderes mit, das sich begrifflich schwer erfassen läßt: Der eine Redner findet sofort Kontakt mit den Hörern, der andere niemals. Wollte man im Rundfunk die jeweils bedeutendsten Fachgelehrten über ihr Spezialgebiet zu Worte kommen lassen, so würde sehr bald nur noch ein winziges Häuflein zuhören. Übrigens ist das in der Schriftstellerei ganz ähnlich. Von dem einen Autor liest man alles, von dem andern, der vielleicht viel bedeutender ist, nichts als die Anfangs- und Schlußworte seiner Ausführungen.

Für ganz unbegreiflich halte ich es, daß man zwar Unterrichtskurse in französischer, englischer, spanischer und italienischer Sprache eingerichtet, eine Unterweisung der Hörer in der Elementartheorie der Musik, im Kontrapunkt und in der Harmonielehre jedoch bisher verabsäumt hat.*) Auch

*) Etwas Ähnliches hat die Deutsche Welle bereits in ihrer Vortragsreihe »Einführung in das Verstehen von Musik« eingerichtet. *Die Schriftleitung*

die Sprache der Musik muß man erlernen, um sie zu verstehen. Ich habe der Berliner Funkstunde schon vor Jahren vorgeschlagen, Kurse einzurichten, in denen wenigstens die Grundbegriffe der Musiktheorie und die Grundtatsachen des musikalischen Hörens erörtert und erläutert werden. Gerade weil der Klang durch die Übertragung verändert wird, wären besondere Gehörsübungen unbedingt notwendig. Ferner müßte jedes Orchesterinstrument in einem besonderen Vortrage praktisch vorgeführt werden, damit die Hörer die verschiedenen Instrumente klanglich unterscheiden lernen. Ein einziger halbstündiger Vortrag über sämtliche Orchesterinstrumente, der mir einmal bewilligt wurde, reicht natürlich nicht im entferntesten aus.

Mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum konnte ich nur ein paar Einzelheiten unter hunderten herausgreifen, die vielleicht ebenso wichtig sind. Wenn der Rundfunk bisher nicht das geleistet hat (wenigstens in Berlin nicht), was billigerweise von ihm erwartet werden konnte, so liegt das ebenso an dem Fehlen einer gesunden Konkurrenz wie an der Bevormundung durch das Reich. Es gibt in Deutschland nur zwei Möglichkeiten: Entweder Freigabe des Rundfunks oder Verstaatlichung. Die Berliner »Funkstunde« ist eine Aktiengesellschaft, bei der die Reichspost und das Reichsinnenministerium gemeinsam die Aktienmehrheit haben, also eine halb private, halb behördliche Angelegenheit, die noch dadurch kompliziert wird, daß neben dem Aufsichtsrat ein Kulturbeirat und ein politischer Überwachungsausschuß sowie eine Reichsrundfunkgesellschaft existieren. Andererseits sind sehr verschiedene Ämter durch Personalunion verschmolzen, so daß sich selbst mit Hilfe der höheren Mathematik niemals nichts nirgendwie klar bestimmen läßt und bei jeder Entscheidung »Imponderabilien« mitspielen. Es kommt noch hinzu, daß auch der innere Betrieb durch eine höchst verzwickte Staffelung erschwert wird: Direktion, künstlerische Oberleitung, musikalische Büros (mit den Unterabteilungen Oper, Konzerte, Orchester). Über die musikalischen Vorträge entscheidet eine besondere Vortragsabteilung, die alle Wissensgebiete umfaßt (und außerdem die Börsenberichte, die Kleinhandelspreise, die Wetternachrichten, die sportlichen Ereignisse und die neuesten Tagesnachrichten bearbeitet). Wobei ihr auf Wunsch ein Gremium bekannter Wissenschaftler beratend zur Seite steht. Ist bei einer solchen Überorganisation, von allem Menschlich-Allzumenschlichen abgesehen, ein ersprießliches Wirken möglich? Soweit meine Gegenwartserfahrung und mein historisches Wissen reicht, hat immer nur der freie, verantwortungsbewußte Mensch Großes geleistet.

OPERNKRISE, OPERNREFORM, OPERNREGIE

VON

WILLI ARON-DORTMUND

An der allgemeinen Theaterkrise dieser Zeit nimmt auch die Oper teil. Freilich, die Spieloper, Mozarts Werke oder der »Rosenkavalier« erzielen erneute Erfolge und Geltung, aber das Musikdrama wie die große Oper, diese beiden musikhistorischen Rivalen, versagen überall fast völlig. Die jahrzehntelange Übersättigung des Publikums mit den Erlösungsdramen Wagners und seiner Epigonen trägt sicher einen guten Teil der Schuld daran, ferner wird jede auf der Bühne nur mögliche Sensation der großen Oper (Meyerbeer, Rienzi usw.) von Revue und Kino weit übertroffen — ich denke nur an Massenszenen im Potemkin- oder Casanova-Film —, auch muß festgestellt werden, daß im Aufführungsstil der Musikdramen und der großen Oper die Tradition, deren ungeheurer Wert damit nicht geleugnet werden soll, zum unfruchtbaren Konservativismus herabgesunken ist, während für die komische Oper die heutige Zeit manche neue Aufführungsarten entdeckt hat.

Andere Gründe dieser Opernkrise, äußerer wie innerer Art, sind in der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Bühne zu finden. Man beklagt sich zum Beispiel gern, daß die Massen heute nicht im Theater, sondern bei Sport, Boxen, Ringen, Sechstagerennen ihre Unterhaltung suchen. Nun, die Massen haben eigentlich nur in der Antike und im Mittelalter, nicht aber in der Neuzeit das Publikum für das Theater gebildet. Besonders die Oper war immer nur das Vergnügen einer Volksschicht, einer bestimmten Gesellschaft, zuletzt der des deutschen Bürgertums, also eines Mittelstandes, den jetzt notorische Verarmung am Besuch der Opernbühne hindert. Eine zahlungsfähige »Gesellschaft« für die Oper existiert eben in unserer Zeit nicht.

Schon deshalb ist heute die Existenz gar vieler Bühnen, die eben in der Blütezeit des deutschen Bürgertums erbaut wurden, bedroht, um so mehr, als die großen Auditorien, die eben im Hinblick auf die Beliebtheit der großen Oper geschaffen waren, ihre Verwendung für Spiel- und Kammeroper erschweren. Auch die Stärke der deutschen Orchester bedeutet heute oft eine schwere wirtschaftliche Belastung der Theaterbetriebe, da ja die Werke mit großer Orchesterbesetzung nicht mehr den großen Hörer- und Kundenkreis haben, den sie früher besaßen. Durch die frühere Blütezeit der Oper aber ist ein ungeheurer Zulauf von Sängern und Sängerinnen, überhaupt von Vorständen und Mitgliedern aller Art, zur Opernbühne entstanden, der gerade jetzt zu einer Erwerbslosigkeit von schrecklichen Ausmaßen geführt hat, um so mehr, als die künstlerische Ausbildung des Nachwuchses in den Nöten des Krieges und der Inflation begreiflicherweise nicht so gediegen und wohlfundiert gewesen ist, wie dies in den stabilen Wirtschaftsjahren vor dem Kriege der Fall war. Alle diese Erscheinungen der geschichtlichen Bühnenentwicklung haben natürlich

auch das künstlerische Niveau der Opernaufführungen geschädigt. Die Theaterleiter fanden jederzeit billigere, wenn auch nicht bessere Kräfte zum Ersatz und konnten daher rücksichtslos ihre Mitglieder ausnutzen. Nicht Richard Wagner hat die Stimmen verdorben — diese Legende müßte längst zerstört sein! —, sondern viele Theaterleiter, Kapellmeister und Regisseure haben den Ruin schönster Stimmen auf ihrem Gewissen, weil auch das kleinste Provinztheater, an dem naturgemäß junge Anfänger engagiert waren, seinen Tristan, seinen Nibelungenring, kurz seinen ganzen Wagner-Zyklus, eventuell mit verstärktem Militärorchester, haben mußte, aber junge, sich in den ersten Bühnenjahren stets noch entwickelnde Stimmen solchen Anforderungen nicht gewachsen sein konnten.
Freilich, die Theaterleitung scheint sich der Opernkrise kaum bewußt zu sein, oder sie bekämpft sie mit untauglichen Mitteln. Das Repertoire der deutschen Opernbühnen — in Berlin wie in der Provinz — ist zur Zeit das Produkt völliger Verlegenheit und Ziellosigkeit. Es wird eben alles versucht, von der »modernen« Aufmachung eines Monteverdi oder Purcells an über die sonst nie versagenden Kassenstücke der Klassiker, Romantiker und des Naturalismus bis zu den »zeitgemäßen« Novitäten der Oper mit Radio- und Filmeinlagen. Jedes — auch das kleinste Provinztheater — giert heute nach der Uraufführung (aber nur nach der) irgendeiner modernen Oper: je moderner, desto besser! Wenn man nur wüßte, was eigentlich modern ist! Daß die Opernbühne als Vermittlungsstätte musikalischer Bühnenkunst auch ihr eigenes Wesen, eigene Ziele, eigene Forderungen haben könnte, ist in Vergessenheit geraten. Auch die schaffenden Künstler wissen es ja nur noch selten: auch sie richten sich nach Mode und Zeitgeschmack. Zu einer Zeit, da der Expressionismus auf der Sprechbühne längst sein Leben ausgehaucht hat, verschwendet Hindemith noch die Fülle seiner Einfälle und das Genie seiner musikalischen Gestaltungskraft an diesen ungeschickten Cardillac-Text, ganz abgesehen von Männern wie d'Albert oder Korngold, die mit dem ganzen Rüstzeug ihrer naturalistischen Stilsprache expressionistische oder symbolhafte Dichtungen zu geschmacklosen Stilwidrigkeiten vertonen. Auch die raffinierten Kombinationen des Textdichters Georg Kaiser (Juana oder Protagonist zum Beispiel) haben doch mit dem Kunstwerk der Musik nicht das mindeste zu tun; diese ganze Gattung Einakter wirkt nur gewollt (zum Beispiel in »Der Zar läßt sich photographieren«) oder ungewollt als Parodie, wie sie Hindemith in seinem Sketch »Hin und zurück« so reizend vorgeahnt hat.
Freilich, Repertoire und Opernschaffen sind heute nicht mehr Sache freien Willens und persönlicher Führung. Seitdem die Opernbühnen gemeinnützige, staatliche oder städtische Institute sind — zweifellos ein wirtschaftlicher Fortschritt, wenn auch der Etat durch einen großen Beamtenstab belastet wird! —, seitdem sind Spielplan und Zusammensetzung der Künstlerschar zu einem großen Teil Sache parteipolitischer Ausschüsse oder mehr oder

minder kunstfremder Konsumentenorganisationen geworden. Dies wirkt sich sogar oft noch in der Besetzung der Partien aus, da häufig vom Schauspiel herkommende Theaterleiter oder Opernregisseure die im Schauspiel übliche Geringschätzung der Fachbezeichnung fälschlich auch auf die Oper übertragen. In der Oper aber gibt schon und nur das Stimmtimbre, dessen Klang ja die ganze Künstlerpersönlichkeit enthält und verrät, das Fach an, und unendlich viele Opernwirkungen beruhen lediglich auf dem vom Komponisten beabsichtigten Zusammenklang gewisser Stimmtimbres.

Doch dies sind im Verhältnis zum ganzen Opernbetriebe kleine Schönheitsfehler. Will man wirklich aus der Krise, aus den Nöten der Oper herauskommen, so gilt es vor allem, sich auf das wahre Wesen der musikalischen Bühnenkunst wieder zu besinnen, der Oper zu geben, was ihr gehört, und von ihr zu fordern, was nur sie allein leisten kann. Der Vergleich der Sprech- und Gesangsbühne mit Radio, Film und Revue läßt erkennen, was die Bühne allein geben kann: es ist der ganze, lebendige, natürliche, aber unnaturalistische Mensch, keine Marionette, aber auch kein Star, sondern eine Persönlichkeit, die ein Fach, möglichst im weitesten Sinne genommen, mit aller Kunst und Schönheit der Stimme und der Darstellung ausfüllt. Der Mensch in seinem inneren Leben und in seiner Reagierung auf seine Umwelt: das ist und bleibt der ewige Inhalt der Bühnenkunst. Daher darf nicht das zeitgemäße Theater als Forderung der Opernbühne erhoben werden, sondern das zeitlose, ewige Theater. Zu seiner Verwirklichung wird freilich nur eine viel größere Freizügigkeit der Theaterleitung wie des Publikums den Weg finden können, vielleicht sogar eine ganz andere Preispolitik als die heute mit Rücksicht auf die Konsumentenorganisationen betriebene, und sicherlich ist dazu nötig eine gewisse Tradition des Aufführungsstils, aber auch eine deren Stagnation überwindende Schöpferkraft von seiten der Opernregie.

Die Opernregie muß sich von der äußerlichen Geste früherer Zeiten ebenso frei machen wie von der Überschätzung der modernen und zeitgemäßen Einfälle und Regiesensationen. Es ist kein Zufall, daß der Kapellmeister-Regisseur Gustav Mahler das Ideal der heutigen Zeit bildet; denn Opernregie kann nur den Sinn haben, eine Oper nicht nach von außen herangezogenen literarischen oder dramaturgischen Grundsätzen, sondern im Geiste ihrer Musik zu inszenieren. Sicher wird der Opernregisseur nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch und musikhistorisch, überhaupt möglichst nach jeder Richtung hin orientiert und gebildet sein müssen. Er muß auch anerkennen können, daß gerade in der Sprache der Musik vieles nicht nur Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, sondern auch ihrer Zeitkonvention ist und als solcher Ausdruck schon verblaßt sein kann. Man wird heute zum Beispiel kaum noch Wagners Venusberg musikalisch und klanglich als den Ausdruck wahrer erotischer Orgie erleben, den Makart-Zeiten darin gefunden haben. Solche Dinge erschweren natürlich die Aufgabe des Regisseurs. Will er wirklich ein Werk wie Verdis »Aïda« aus

dem Geiste ihrer Musik inszenieren, so wird er sich von allen ägyptischen Kenntnissen und Spielereien frei machen müssen, denn Verdis Musik fehlt ja dieses Lokalkolorit, er wird die Aïda auch nicht als italienische Oper geben dürfen, denn dabei würde die darin enthaltene Tristan-Chromatik wie ein Stilfehler Verdis wirken, nein, er muß diese Musik in ihren ewig menschlichen Gehalten erfühlen, ausdeuten und umsetzen, so wie ihr Schöpfer sie geschrieben hat. Die Musik der Oper ist ihr inneres Leben, ihre Seele, ist der Ausdruck des Gesamttemperamentes ihres Schöpfers; sie auszudeuten und auf die Bühne umzusetzen, ist die einzige, ungeheuer schwere, aber dankbare Aufgabe des Regisseurs. So muß der Regisseur, will auch er zu seinem Teile Helfer aus den Nöten der Opernkrise sein, die Komponistenpersönlichkeit erkennen, auf sie eingehen, ja in ihr aufgehen und von hier aus die Persönlichkeiten der Mitglieder erkennen und sie leiten zu den höchsten Emanationen ihrer selbst in der Verkörperung ihrer Partien. Wenn jede Opernvorstellung der musikalische Bühnenausdruck ewigen Menschentums sein wird, werden zwar nicht die Massen der Opernbühne gewonnen sein, aber die Opernbühne wird ihre künstlerischen Zwecke und Ziele wieder haben und erfüllen und damit auch wieder einen Kreis, eine Gesellschaftsschicht an sich ziehen, die ihrerseits die wirtschaftliche Lage des Opernbetriebes zu erhalten imstande ist, und die Opernkrise wird damit beendigt sein.

KÖPFE IM PROFIL

XX*)

OTTO KLEMPERER — CONRAD ANSORGE — ERNEST ANSERMET

OTTO KLEMPERER

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Was wir Heutigen von einem großen Dirigenten wollen, ist: daß er seine Selbstherrlichkeit dem Geist der Musik, der so oft durch sie vergewaltigt wird, unterordnet, in einem höheren Sinne dienstbar macht.

Das Selbstherrliche im Dirigenten ausrotten zu wollen, ist weder möglich noch nützlich. Denn er braucht den Rausch der Selbstbespiegelung, um eine Gipfelleistung zu vollbringen. Oberstes Gesetz bleibt freilich, daß auch dieser Rausch sich auf der sicheren Grundlage einer festen und tiefen Kunstanschauung vollzieht.

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4, 7, 10; XIX/1, 5, 8, 11; XX/5.

Ob *Otto Klemperer* die Reinheit des Kunstwollens von Anfang an vertreten hat, ist zweifelhaft. Zuerst war es die ungehemmte Leidenschaftlichkeit seiner Stabführung, die der Mitwelt auffiel. Er hatte eine Lehrzeit durchzumachen; und wer am Prager Landestheater unter Angelo Neumann arbeitete, hatte nicht für eine Überzeugung, sondern für seinen vielfarbigen Spielplan wirkungsvoll einzustehen. Klemperers Taktstock sprühte Feuer. Er wurde als ein Besonderer unter den aufstrebenden Kapellmeistern bekannt; hatte ja übrigens schon in Berlin, so wenn er Max Reinhardts Orpheus ganz offenbachisch vorbereitete, Aufmerksamkeit und selbst, bei einigen Kollegen, Besorgnis erregt. Der würde, fühlte man, von sich reden machen.
An den Stadttheatern von Hamburg, Straßburg und Köln wuchs er. Es zeichnete sich allmählich das Persönliche in ihm ab. Von zügelloser Leidenschaftlichkeit, die ja, rein musikantisch sich auswirkend, zur Scheidemünze werden kann, ist keine Rede mehr. Die Bedingtheiten des Theaters, denen ein werdender Kapellmeister sich zu unterwerfen hat, werden zwar anerkannt, aber mit einem neuen Gewissen betrachtet und umgewertet. Der Musiker, der sein drittes Lebensjahrzehnt vollendet hat, mag ja in den Verhältnissen der Kölner Opernbühne noch schwere Hemmungen für die Verwirklichung seiner Ideen finden; auch einem Größeren, Gustav Mahler, stellten sie sich oft genug entgegen. Immerhin gelingt es Klemperer, Opernaufführungen durchzusetzen, die einen neuen Geist, den der Genauigkeit, Echtheit, Reinheit der Musik atmen.
Nicht ohne Grund ist hier auf Gustav Mahler gedeutet: daß Klemperer von diesem Vorbild, das sich ja jedem jungen Dirigenten von selbst aufzwingt, auf seinem Wege mehr und mehr beherrscht wurde, leuchtet ein. Schon äußerlich ist in dem allerdings überlebensgroßen, darum Mahler an Körperlänge weit überragenden Klemperer doch etwas Mahlerisches zu spüren: hinter Brillengläsern leuchten besessene Augen. Nur daß eben Klemperer aus anderer Gegend stammt. Er trägt nicht die Erinnerung der Landschaft in sich. Er ist Städter; aus Breslau gebürtig. Was an ihm ungezügeltes Temperament war, wird Glühhitze des Gehirns. Er fühlt eine Sendung in sich, und er will sie mit den auf ein festes Ziel gerichteten Kräften des Verstandes durchführen.
Immer größere Suggestionskraft strömt von ihm aus. Es ist selbstverständlich, daß der Mensch, der sich der reinen Musik verhaftet fühlt, die Lösung seiner Aufgabe nicht allein durch die Oper, sondern auch durch die Sinfonie sucht.
In der Provinz hat Klemperer Gläubige gemacht; immer gebieterischer wird gefordert, daß er sich auch in der Reichshauptstadt beweisen könne. Dem Opernkapellmeister gelingt dies bis auf weiteres nicht; aber der Konzertdirigent wird, wenn er am Pult der Berliner Philharmonie erscheint, wie der Bringer einer neuen künstlerischen Heilsbotschaft bejubelt.
Was Klemperer im Konzertsaal vorführt, kennzeichnet sich als Neuschöpfung. Es ist in ihm der Zwang, die Darbietungen auch der sogenannten klas-

sischen Werke von allem zu reinigen, was der Betrieb verschuldet hat. Dem Schlendrian wird Fehde angesagt. Denn indes hat ja Klemperer das andere, noch lebende Beispiel eines großen Stabkünstlers, Arturo Toscanini, auf sich wirken lassen. Da hat er gesehen, was höchste Genauigkeit vermag. Die »Meistersinger« in der Scala, von einem anderen Temperament erfaßt, sind doch nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Aber nicht nur Ungenauigkeiten, die sich eingeschlichen haben, sondern auch die Symptome echter oder falscher Romantik will er ausmerzen. Dem Espressivo, das nach seiner Meinung die Darstellung der Werke durch die Dirigenten fälscht, arbeitet er entgegen.

Hält man nun den Mann mit der großen, scharfkantigen Geste, der mit seinen Armen die Luft hart durchschneidet, und die Ausführung seines Programms zusammen, so ergibt sich ein erstaunlicher Gleichklang des akustischen und des optischen Bildes. Herbheit und Aszese drücken sich in beiden aus. Aber sie gewinnen Zündkraft durch das Feuer, mit dem sie in Erscheinung treten. Wenn Klemperer Mahlers Sinfonien deutet, dann ist die peinlich gewissenhafte Vorarbeit, die der Aufführung vorangegangen ist, in jedem Takt zu spüren; aber noch mehr: der Geist dieser Musik, die der Wirkung singender Stimmen vertraut, ist bei aller Enthaltsamkeit in der Wiedergabe des Melodischen fühlbar. So erhält auch Bruckners Achte Umrisse und Inneneinrichtung, die sich von den herkömmlichen unterscheiden. Es ist klar, daß sich weder hier noch dort das Wienerische in der Deutung ausprägt, dagegen der Zug zur Größe fast überbetont wird. Dies kennzeichnet auch Klemperers Beethoven. Der Sinn für das Architektonische betätigt sich in ungewöhnlicher, doch zwingender Art. Dynamik und Agogik sind durch einen schürfenden, fanatischen Geist umgearbeitet, umgemünzt, umgewertet. Was wir naiv nennen, hat in dieser Ausführung keinen Raum. Was uns als intellektuell gilt, ist stark hervorgekehrt. Doch wird Bach mit einer Schärfe der Linienführung herausgemeißelt, die unserer Zeit gemäß ist. Haydn oder Mozart haben sich der Neuheit dieser Anschauung zu fügen.

In Wiesbaden, wo Klemperer unter dem Intendanten Carl Hagemann zu wirken berufen wird, darf er sich in voller Freiheit entfalten. Er verknüpft sich mit Ewald Dülberg, dem Vertreter Dessauer Bauhaus-Prinzipien. Das ist die Generalprobe für Berlin, wo er als neuernannter Direktor der Kroll-Oper November 1927 seine Tätigkeit beginnt.

Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß Klemperer während der Wiesbadener Zeit, die wohl bisher auch die seines größten Ruhmes ist, in Urlaubsfahrten nach Rußland seine Anschauungen über das Theater in der Oper ergänzt. Seine Meinung, daß es nur auf Ensemblewirkung ankomme, wird durch das, was er dort erlebt, bestärkt. Es entspricht ja dem kommunistischen Ideal, daß der Einzelne in der künstlerischen Gesamtheit aufzugehen hat. Daß hierbei die Regie sehr interessant, aber doch zuweilen unter starker Vergewaltigung



Photothek, Berlin

Otto Klemperer



Atelier Jacobi, Charlottenburg

Conrad Ansorge

der Musik experimentiert, ist bekannt. Da Klemperer in Rußland als Dirigent hinreißend gewirkt hat, ist ohne weiteres anzunehmen, daß zwischen ihm und dem sowjetistischen Künstlertum in vielen Punkten Übereinstimmung erreicht wurde.

Der Beginn der Ära Klemperer in der Berliner Staatsoper wird mit einer Spannung erwartet, wie sie wohl höchst selten einem Dirigenten entgegenharrt. Es ist zugleich der kritischste Augenblick im Leben der Staatsoper überhaupt: ein verhängnisvoller Opernumbau zieht sich weit über die vorgesehene Zeit hinaus, und die Oper Unter den Linden ist geschlossen. An einem einzigen Raum, im Hause am Platz der Republik, müssen sich vorderhand alle Ereignisse im Reiche der Staatsoper abspielen.

Bezeichnend für die Gläubigkeit, mit der man Klemperers Leistung entgegensieht; bezeichnend auch für den Einfluß, den er auf maßgebende Kreise gewonnen hat, daß dem neuen Herrn des Kroll-Hauses vollkommenste Freiheit in der Vorbereitung seines Unternehmens gewährt wird.

Es ist heute noch zu früh, abschließend zu sagen, was Klemperer als Operndirektor der Reichshauptstadt bedeutet. Gewiß nur ist, daß zunächst der übergroßen Spannung eine Enttäuschung gefolgt ist.

Das Grundsätzliche, das Klemperer in Anlehnung an Baukünstler von dogmatischer Einstellung vertritt, hat sich schon in einer Fidelio-Aufführung erwiesen. Hier wurde allerdings klar, daß die Kunstanschauung Klemperers, soweit sie das Theater betrifft, der Gefahr der Einseitigkeit zu erliegen droht. Den Geist der Musik auf Kosten des Gesanges, mit dem die Oper als Gattung zu rechnen hat, retten zu wollen, ist in jedem Fall ein Irrtum. Es geht für Berlin nicht an, den Sänger zweiten Ranges, zugunsten des Ensembles, auf den Schild zu erheben. Klemperer, der eine ideale Volksoper schaffen will, gerät hier in Widerstreit mit den Bedingtheiten der Oper überhaupt. Und mag auch manches Detail in der schauspielerischen Verlebendigung des »Fidelio« fortschrittlich wirken: als Ganzes ist er nicht zu halten.

Es ist heute nicht abzusehen, wohin die Eigenwilligkeit Klemperers steuert; ob sie geneigt ist, mit berechtigten Forderungen der Oper und ihrer Besucher zu paktieren, das Spielerische als Beiklang der Wirkung anzuerkennen; die eigensinnige Stilisierung im Bühnenbild aufzugeben. Es wäre, scheint mir, nicht unmöglich, das Echte mit dem Opernhaften auf einer höheren Plattform zu verbinden.

Don Giovanni, gleichfalls in Wiesbaden erprobt, entwickelt sich jedenfalls nach denselben Grundsätzen. Einheitlichkeit wird erreicht; aber das Unsinnliche in Dauer erklärt. Mozart nicht nur auf Tragik und Grobheit gestimmt, und in diesem Sinne großartig herausgemeißelt, doch auch auf das Dogma von der neuen Sachlichkeit verpflichtet, das ein Genie als einseitige Fesselung ablehnt. Der Sänger darum wieder halb entrechtet.

Aber es kommt »Oedipus«, Strawinskijs lapidares Werk, zugleich Feuerprobe der neuen Sachlichkeit für den Dirigenten. Man wird Klemperer gern zuge-

stehen, daß er die szenische Umformung des Opern-Oratoriums, das in Paris nur als Oratorium vorgeführt war, mit Dülberg in erstaunlicher Weise vollbracht hat. Metrische Genauigkeit, Haarschärfe der Betonung, im Dienste des Tragischen, wie es Strawinskij versteht, verknüpfen sich mit dem Maskenhaften in der Haltung des Chores, der einzelnen Personen, in der kubischen Einrichtung der Bühne.

Der Zufall will, daß kurz darauf Schubert von Klemperer in einem seiner Konzerte mit der Staatskapelle gefeiert wird. Das bekommt beiden nicht gut. Denn was dem »Oedipus« recht ist, verletzt den ganz unsachlichen Schubert. In der Behandlung des Rubato zumal, dessen Daseinsberechtigung nicht zu bestreiten ist, das aber an harte Metrik gebunden werden soll, scheiden sich die Geister derer, die sich wahrhaft zu Schubert bekennen, und der andern, die ihn unter das Joch einer dogmatischen Anschauung zwingen wollen. Wenn trotzdem auch Schubert noch zuweilen von dem Ernst Klempererschen Musizierens Vorteil hatte, so spricht dies eben für die Bedeutung des umschaffenden Künstlers.

Man kann ihn befehden, aber man muß ihn als einen unserer Wertvollsten anerkennen. Und darf hoffen, daß auch das Dogma dieses schließlich nicht hoffnungslos starrköpfigen, dieses beeinflußbaren Musikers von großem Format, der uns lieber ist als mancher schnellfertige, minder verantwortungsvolle Dirigent von Ruf, sich erweichen und einer beweglicheren Kunstübung Raum geben wird.

Wir erwarten noch reife Frucht von dem Wirken dieser vielumstrittenen Persönlichkeit. Ob sie ihm gerade in der Oper erblühen wird, wird sich erweisen.

CONRAD ANSORGE

VON

ERNST LUDWIG SCHELLENBERG-FRANKENHAUSEN/KYFFH.

Das Höchste, was man dem Spiel Conrad Ansorgesnach rühmen kann, ist vielleicht dies: es steigert sich zum Symbol. Mögen die Tasten mit unerbittlicher Wucht erbrausen, mag er ihnen eine sammetdunkle Süßigkeit entschmeicheln — immer weiß er die Klänge loszulösen aus ihrer allgemeinen Umgebung. Er haftet nicht am Instrumente; er geht ein ins Absolute, Ungemeine, beugt sich ganz und demütig der Idee. Er schenkt durchaus Eigenes, Erlebtes, daß man mitunter den Komponisten beinahe vergißt über dieser Wiedergeburt und Neuschöpfung seiner Werke. »Der Klavierspieler,« sagt Nietzsche einmal, »der das Werk eines Meisters zum Vortrag bringt, wird am besten gespielt haben, wenn er den Meister vergessen ließ und wenn es so erschien, als ob er eine Geschichte seines Lebens erzähle oder jetzt eben etwas

erlebe. Freilich: wenn er nichts Bedeutendes ist, wird jedermann seine Geschwätzigkeit verwünschen, mit der er uns aus seinem Leben erzählt. Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narrheiten des Virtuosentums.«
Nun: nichts hat Ansorge mehr gehaßt und bespöttelt als eben dieses Virtuosentum, die bloße Fingertechnik, das Prahlen und Gleißen. Bei ihm waltet jene herbe, echte Größe, jene keusche Schamhaftigkeit, welche die stärkste Probe bedeutet, die ein Publikum zu bestehen hat. Nichts Zweckwidriges, Leeres, Unbeherrschtes. Hier handelt es sich nicht um die flachen Beobachtungen, ob diese oder jene Passage gelingt, ob eine besonders schwierige Figur bieder und ehrlich vollbracht wird; hier gilt es, die *geistige* Höhe zu erschweben, aus hellen Weiten unter sich zu blicken. Und was die Technik anlangt, so ist einem jeden Künstler nur diejenige eigen, die er braucht, die ihm gemäß ist. Der Virtuose versprüht gleichgültig ein rasches Funkenwerk, das sich knatternd ins Dunkle verliert; der reine, treue Priester seiner Kunst weiß auch die Technik als einen Teil seines Ichs zu gestalten. Der geschmeidige van Dyk mußte sicherlich anders malen als der einsame Rätseldeuter Rembrandt. Unter Meistern gelten keine Gradunterschiede, sondern nur Unähnlichkeiten. Immer kann nur das Bezwungene, das Gesammelte, Reife wahrhaft Dauer und Geltung haben; und es ist jedenfalls undankbar und beschränkt, den Maßstab des Schulmeisters aus dem Winkel zu langen, wenn sich die hohe Selbständigkeit eines Künstlers offenbart. Wo Schaffen ist, dort ist auch Liebe. Und Liebe kann nur durch Liebe verstanden werden.
Das Pathetische hat keinen genialeren Vertreter als Ansorge, der doch im eigenen Schaffen so gern dem zarten, hingetupften Impressionismus folgt. Schumanns sinfonische Etüden, die Händel-Variationen von Brahms erblühen zu königlicher Pracht unter seinen Händen. Er vermag es, Liszts Dante-Phantasie, der h-moll-Sonate ungeahntes wachsendes Leben einzuhauchen. Und andererseits überliefert er uns gelegentlich Mozarts Einfalt und kristallene Klarheit so neu und beziehungsreich, weil er sie aus der Fülle der Erlebnisse, aus gebändigter Kraft heraus gestaltet. In Ansorge, dem äußerlich so Verschlossenen, Herben, lebt nämlich auch ein Kind; und es gehört zu den beglückendsten Überraschungen, wenn den rauschenden Wald seiner Weltanschauung ein Sonnenblick des Frohsinns durchschimmert.
Tiefe seelische Hinneigung führt Ansorge zu Chopin, diesem Perlenfischer, diesem tiefen Logiker und Psychologen. Die b-moll-Sonate, in welcher auch der seltsame letzte Satz deutliche Gestaltung erfährt, das feingewobene, silberne Largo der anderen Sonate — das bleiben unvergeßliche Eindrücke. Oder die Berceuse mit ihrer mitternächtigen Heimlichkeit; der langsame a-moll-Walzer, den eine so verhaltene Leidenschaft durchbebt, als sähe der Liebende von der Straße aus, wie hinter verhangenen Fenstern sich die Paare drehen, unter ihnen die ersehnte Frau; die dritte Ballade, das zweite und

besonders das dritte, raunende Impromptu; die unsägliche Herbstmelodie der fis-moll-Nokturnos op. 48, in dem Hölderlins herbstliche Klage vom »heilig nüchternen Wasser« widerzutönen scheint — sie beweisen Ansorges dankbare Ergriffenheit und unerschöpfliche Liebe. Allerdings: man muß zu hören verstehen, muß nicht beim Außen haften bleiben!

Es ist bezeichnend, daß er von Robert Schumann nur solche Werke bevorzugt, die nicht allzu stark im Persönlichen verbunden sind, die Ausblicke gewähren und einen Spiegel des Ewigen. Denn gerade dieser Romantiker bewegt sich allzu häufig im selbstbefangenen Kreise, und seine Begeisterung vermag durch ihre mitunter begrenzte oder wieder aufgefrischte Jugendlichkeit nicht immer zu überzeugen. Die Sonate op. 22 mit dem süßen Dämmerliede des Andantinos und der jagenden Flucht des Schlußsatzes; die zweite, fast biographische Novellette; die zartgesponnene zweite Romanze begegnen reinster, beseeltester Auslegung. Man muß Ansorge gesehen haben, wie er ohne laute Gebärde, ohne Händeschwenken und selbstgefälliges Lockenschütteln, nur dem Werk hingegeben, über die Tasten gebeugt ist, ganz in das Nachschaffen versunken. Wer kündet uns die kostbaren kleinen Stücke wie »Kind im Einschlummern«, »Die Träumerei«, »Vogel als Prophet« so gütevoll und herzlich, recht wie warme Kindermärchen?

Und Schubert, der liebe, der deutsche Träumer! Ihm gehört Ansorges immer erneute, treuherzige Liebe. Seine Musik ist güldener, weitsichtiger, tiefer und doch heiterer Nachsommer. Überwindung und Erkenntnis. In ihm erfüllt sich die Romantik wie später nur noch in Anton Bruckner; denn sie beide beharren nicht in vorgefaßter Richtung und sorglich umhegten Bezirken, sondern weisen hinaus, hinauf ins Unbegrenzte. All die bekannten heimeligen, trauten Klavierstücke, die Moments musicaux und Impromptus, erwachen zu singendem, sich selber unbewußtem Leben. Die B-dur-Sonate spannt sich gleich einer wellendurchglitzerten, morgenüberfunkelten Wiese, von der uns Eichendorf erzählt: »In den Wipfeln frische Lüfte, fern melod'scher Quellen Fall«. Aber in dem unvergleichlichen Andante wird es mittagstill. Hohes Schweigen; die Gräser staunen. Nur die leisen, inneren Stimmen reden . . . Und wenn in der Wanderer-Phantasie der E-dur-Trostgesang des Mittelsatzes betet, dann blickt uns ein Heimweh an mit blauen, gläubigen Kinderaugen.

Der Gotiker Bach ist verhältnismäßig selten erklungen; Liszts Übertragung der Orgelfantasie und Fuge in g-moll aber schwoll in überzeugender, sicherer Fülle. Früher hörte man gelegentlich auch ältere Kleinmeister; jetzt aber ist es vor allem Beethoven, mit dem Ansorge das stärkste, weihevollste Ereignis spendet.

Das Metaphysische, Grüblerische in seinem Wesen, das uns den Künstler, trotz mancher Eigenwilligkeiten, so wert und teuer macht, befähigt ihn, auch das Letzte, Unsägliche zu offenbaren. Die geistige Durchdringung, die Beseelung erfüllt auch Sprödes mit kreisendem Blute. Die Sonaten op. 26 und

op. 27 Nr. 2 enthüllen ganz ihres Schöpfers fromme, strebende Inbrunst. Ein Werk wie Les adieux, das man gern als geringfügig abseits läßt, wird zum psychologischen Erlebnis. Wie hier die Durchgänge am Ende des ersten Satzes zu bebendem, tränendurchzitterten Schweigen werden, das die letzten Augenblicke der Trennung unverlierbar und heilig macht; wie am Schlusse des letzten Teils die nun wieder vereinigten Herzen flehend und zitternd in Glück sich aneinanderschmiegen — das ist erschütternd und groß. Die Eroika-Variationen, sonst so selten gehört, die Wiedergabe der Klavierkonzerte — das ist Reife und hoher Mittag. Die Trillerreihen der Sonate op. 111, die ja von ihrem ursprünglichen scholastischen Werte nichts mehr in sich tragen, leuchten auf als ein unfaßliches, morgendliches Flimmern; in der Waldsteinsonate glaubt man einem Sonnenaufgang entgegenzuschreiten, wenn das Thema des Schlußsatzes über diesem reinen, durchsichtigen Glitzern dahinwandelt. Wesenhaft, gelöst tritt die Idee in op. 109 hervor. Die Trillerketten finden sich in die Seligkeit des Themas zurück, als zerflösse das sanfte Abendgewölk vor dem letzten Blick der tiefen Sonne. Wie es diese Verse zu sagen versuchen:

So ganz befreit von allen Grenzen
Umtönte nie Musik mein Ohr,
Wie oft im Sommerabendglänzen
Der Blick ans Ewige sich verlor:

Der Geist, erlöst von allem rauhen,
Gewohnten Zwang, liegt auf den Knien
Vor Gottes Thron in seligem Schauen,
Und Gottes Milde segnet ihn.

— — — Diese Zeilen sind ein Dank. Sie wollen nicht deuteln, nicht historisch werten, nicht hochmütig kritteln. Sie sind ein Rückblick auf lange Jahre, die von Stunden reinsten Glückes durchsonnt waren, sobald sich Conrad Ansorge an den Flügel setzte — in Konzerten oder irgendwo im gastlichen Zimmer. »Ich liebe den, der über sich selber hinaus schaffen will«, sagt Nietzsches Zarathustra; er würde sicherlich bei Ansorge eine freundliche Zusicherung gefunden haben.

ERNEST ANSERMET

VON

WILLY TAPPOLET-GENF

Wie wenige Dirigenten gehört er ganz unserer Zeit. Nur aus der vielgestaltigen, widerspruchsvollen Gegenwart ist seine Persönlichkeit zu erfassen. Zu erfassen, aber nicht auf eine Formel zu zwängen, ohne ihr Gewalt anzutun. Als Musiker durchaus Weltbürger, der nationale Grenzen

einengend empfindet, wird uns bei Ansermet bewußt, daß die Gebundenheit gerade der Besten an ihre Heimat stärker in Erscheinung tritt, als man sonst annimmt. Wie ist es anderseits verständlich, daß bei Ansermet, der jede subjektive Gefühlsbetonung ausschalten möchte, innere Anteilnahme und glühende Überzeugung die Partitur — sagen wir — eines Debussy durchfluten, als sei diese Freilichtmusik von dem heißen Leben eines Romantikers durchpulst? Oder wie ist es in Einklang zu bringen, daß einer, der mit dem feinsten Sensorium für Klangschattierungen und rhythmische Verschiebungen begabt ist, im Höllenlärm und der Polyrhythmie des »Frühlingsopfers« Strawinskijs oder des »Siegreichen Horatiers« von Honegger sein Bestes gibt? Was wird aus der sogenannten reinen Musik unserer Jungen und Jüngsten, wenn man mit leidenschaftlicher Liebe, allen Widerständen zum Trotz, immer wieder für sie eintritt? Gerade dieses unerschütterliche Einsetzen für die Lebenden schließt letzten Endes ein objektiv-sachliches Musizieren aus. Und es liegt ein tiefer Zwiespalt auch darin, feinkultivierter Großstadtmensch und urwüchsiger Waadtländer zu sein.

Die Heimat Ansermets liegt am Genfer See, unweit der Rhone und ihres Tales; dort, wo Norden und Süden, wo germanisches und romanisches Wesen ineinanderrinnen. Der Akzent dieser heroischen Gebirgslandschaft, der Rhythmus der Uferlinie und des Rebhügels, der Klang des schweren Bauernschrittes ist von unerhörtem Reichtum der Abstufung, der sich in vielen Menschen des Waadtlandes widerspiegelt.

Mit fast dreißig Jahren erst übernimmt Ansermet das Kurorchester von Montreux mit täglich zwei Konzerten. Er kommt nicht etwa vom Konservatorium oder von einem Instrument ans Dirigentenpult, sondern aus der Schulstube des Collège von Lausanne. Studien am Pariser Konservatorium, ein klangreicher Berliner Winter ändern nichts an der Tatsache, daß Ansermet ein musikalischer Autodidakt ist. Hierin liegt eine Stärke, die er bis heute bewahrt hat: die Unbefangenheit. Von keiner Tradition beschwert, keiner Richtung verschrieben, greift er frisch zu, wo ihn ein eigener Ton aufhorchen läßt.

Unter den Zuhörern der Kurkonzerte saß ein Musiker, den man außer in Paris nicht kannte und der für die europäische Musik und für Ansermet richtungsbestimmend wurde, Igor Strawinskij. Was Hermann Scherchens Berührung mit Schönberg, bedeutet die Begegnung Ansermets mit dem in Frankreich beheimateten Russen: die Entscheidung. Zwar besiegelt der Kriegsausbruch das Schicksal des Kurorchesters, und der ehemalige Mathematikprofessor vertauscht wiederum den Taktstock mit der Kreide. Doch nur für kurze Zeit. Durch die Vermittlung Strawinskijs wird Ansermet als Dirigent an das kaiserlich russische Hofballett berufen. Zusammen reisen sie mit der Truppe durch die Länder Europas und die beiden Amerika. Uraufführung folgt auf Uraufführung. Ansermet taucht unter in die Klangwellen slawischer

Volks- und Kunstmusik, entzündet sich an den Werken der »Fünf« von Balakireff bis Rimskij-Korssakoff und tobt sich aus in den hämmernden Rhythmen Strawinskijscher Musik, wo Primitives mit Überkultiviertem, tolle Ausgelassenheit mit ausgesuchtestem Raffinement sich so seltsam mischen. Und in diesen fremden Bezirken, fern der Heimat, findet er sich selbst.
Mit der Berufung an das 1918 in Genf gegründete Orchestre de la Suisse romande schließen die Wanderjahre ab. Jedoch nur scheinbar; denn abgesehen, daß dieses Welschlandorchester acht Städte der Westschweiz während der sechs Wintermonate besucht, konzertiert Ansermet in Gastspielen des Auslands und trifft im Sommer irgendwo das russische Ballett von Diaghileff. An die Stelle dieses Balletts sind seit vier Jahren die Konzerte der Asociacion del Profesorado Orquestral in Buenos Aires getreten. Ruhelos, wie von einem Dämon gepeitscht, ist es Ansermet nicht gegeben, der Partitur und dem Taktstock zu entfliehen. Denn sie gehören zur unbedingten Voraussetzung seines Lebens. Er ist nicht Dirigent und Musiker von Beruf, sondern aus innerem Zwang. Seinen Freunden, die von Ferien und Ausspannung sprechen, antwortet er mit einem resignierten Lächeln.
Aus dieser Gebundenheit, die nicht ohne Tragik ist, erklärt es sich, daß ihm keine Komposition von irgendwelcher Bedeutung entgeht. Stöße von Manuskripten liegen bei ihm; denn die Kommenden wissen, an wen sie sich zu wenden haben. Es ist erstaunlich, welche Belesenheit Ansermet besitzt. Und noch erstaunlicher, wie rasch er sich den Geist eines Werkes unserer Zeit zu eigen macht. Vor der ersten Probe trägt er es in sich und ruht nicht, bis es nach seinem Willen geformt ist. Man muß unter ihm musiziert haben, um zu verstehen, mit welcher Suggestivkraft er seine Untergebenen mitreißt. Wie der kundige Bergführer den Touristen durch die Wirrnis des Gletscherchaos und über die griffarme Felswand führt, ohne daß man der Schwierigkeiten und Gefahren inne wird, erscheint unter Ansermets Leitung selbst die heikle Komposition eines Neutöners in gewissem Sinne leicht. Die Fähigkeit des raschen Erfassens überträgt er auf die Ausübenden durch präzise, markante Erläuterungen, eine Gabe des geborenen Erziehers. Ansermet besitzt das Talent eines Führers, die Chormassen anzufeuern und zu beschwören und die Klangwellen eines Orchesters zum Rieseln, Fließen und Schäumen zu bringen. Die Streicher seines Orchesters ragen nicht über das Mittelmaß der meisten Klangkörper hinaus; dagegen verfügt es über geradezu hervorragende Bläser. In der Interpretation moderner Werke ist es in seiner rhythmischen Sicherheit und Präzision wohl nicht leicht zu überbieten. Sein Dirigent ruht nicht, bis es das Geheimnis der Dynamik kennt, auf- und abzufluten und Atem zu holen, wie dies für die Wiedergabe der Werke französischer Impressionisten unentbehrlich ist.
Doch bleibt er weder bei Debussy, Ravel, Caplet oder bei d'Indy und seinen Schülern stehen, auch nicht bei den Schweizern Bloch, Martin, Honegger, den er entdeckte und mit einem unwiderstehlichen Elan in der Heimat, in Eng-

land, Frankreich, Italien und Amerika dirigiert, sondern spielt neue Italiener, Spanier, Russen — mit Vorliebe außer Strawinskij Prokofieff —, die Deutschen von Schönberg bis Hindemith, Křenek und Kaminski, dazu häufig Bartók. Er zieht Vergessenes aus früheren Jahrhunderten ans Licht und wo nicht willkürliche Bearbeiter, wie das bis vor kurzem die Regel war, das Original verschlimmbessert haben, führt er es auf. Unter den Klassikern liegen ihm Bach und Mozart besonders nahe.

Man hat oft behauptet, daß er die Kompositionen des Thomaskantors verkleinere, indem er sie zu sehr als Kammermusik wiedergebe. Gewiß verkörpert Ansermet den entgegengesetzten Pol romantischer Bach-Interpretation. Sie hat nichts Faustisch-Monumentales; aber auch nichts Verschwommenes oder Hohl-Pathetisches. Nicht Bearbeitung und Vergröberung, sondern sauberes Original will er auch hier geben. Diese Ehrfurcht vor dem Autor, dessen Werk nicht aus seiner Zeit herausgerissen und nach persönlicher Willkür umgebogen wird, ist einer der wesentlichen Züge romanischer Kunstauffassung, der man mit Unrecht oft Indifferenz oder gar Verständnislosigkeit vorwirft. Und auch hierin ist Ansermet durchaus Romane, wenn er dem Emotionellen ausweicht und überall das Geistige aufspürt, die Struktur, das Formale, die Linie betont und bei der Phrasierung verweilt. Hieraus ist es zu verstehen, daß man in seinen Programmen, deren Vielseitigkeit ihresgleichen suchen, die Namen von Brahms, Bruckner, Mahler und Richard Strauß nicht oft begegnet. Trotz ernster Versuche hat Ansermet zu ihnen bis heute kein inneres Verhältnis gefunden.

Rhythmus und Klangkolorit ist seine Urbegabung. Wohin auch sein reger Geist ihn treiben mag, immer wieder wird er auf sie zurückkommen, sofern die physische Kraft der ungeheuren Arbeitslast standhält. Eines jedoch wird Ansermet, Waadtländer und Europäer zugleich, bleiben: einer der wagemutigsten und überzeugtesten Kämpfer für die Musik unserer Tage.

ZIELBEWUSSTE MUSIKERZIEHUNG

VON

PAUL WEISS-BERLIN

I.

Die Aufgabe der Musikerziehung ist, Musik wahrnehmen, sich vorstellen und mitteilen zu lehren. Es ist ein verhängnisvoller Fehler des landläufigen Musikunterrichtes, daß er nur die Mitteilung der Musik kennt und diese allein vermitteln will. Ich kann nichts mitteilen, was ich mir nicht vorstellen kann, und damit ich mir etwas vorstellen kann, muß ich es erst wahrgenommen haben.

Wahrnehmen, Vorstellen und Mitteilen bilden eine psychische Einheit; das Mitteilen ist das letzte Glied derselben.
Eine zielbewußte Musikerziehung wird günstige Bedingungen für das Wahrnehmen, Vorstellen und Mitteilen von Musik schaffen, indem sie

1. den Schüler in einen Zustand größtmöglicher körperlich-geistiger Entspanntheit versetzt,
2. die Erscheinungsformen der Musik ihm möglichst isoliert zum Bewußtsein bringt.

Körperliche und geistige Entspanntheit ist Grundbedingung jeden Lernens. Geistige Entspanntheit oder Bereitschaft, um Eindrücke ungestört wahrnehmen, körperliche Entspanntheit, um über seinen Körper, also seine Mitteilung ungehemmt verfügen zu können. Eine ist ohne die andere unmöglich, eine kann die andere hervorrufen helfen. Es ist das Verdienst Jaques-Dalcrozes, daß er die entspannte Bereitschaft zur Grundlage seiner Erziehungsmethode gemacht und dank ihr Erstaunliches erreicht hat.*)

2.

Die Erscheinungsformen der Musik sind

1. Erscheinungsformen der Zeit: Rhythmus, Metrum und Form;
2. Erscheinungsformen des Klanges: melodische Linie, Tonalität und Zusammenklang;
3. Erscheinungsformen des Ausdrucks: Dynamik, Agogik und Artikulation.**)

Es dürfte notwendig sein, drei dieser Begriffe genau zu definieren:
Melodische Linie nennen wir das Steigen und Fallen (Höher- und Tiefer-Werden) eines einstimmigen musikalischen Gedankens.
Tonalität ist die Logik eines Tonsystems, die jedes Geschehen innerhalb desselben regelt. Die Tonalität der Klassik ist beispielsweise die Dur-Moll-Kadenz.
Unter *Artikulation* verstehen wir Staccato und Legato und deren Übergänge und Kombinationen.
Rhythmus und Metrum, Dynamik und Agogik sind auch Erscheinungsformen der Körperbewegung und der Sprache.
Der formale Aufbau, d. h. die Gliederung und Verknüpfung musikalischer Gedanken hat große Ähnlichkeit mit der Gliederung und Verknüpfung gesprochener Gedanken. Man denke an die Korrespondenz von Punkt und Ganzschluß, Komma und Halbschluß oder unvollkommener Schluß, Verszeile und musikalische Phrase (meist Zweitakt oder Viertakt) in Volksliedern. Einfache musikalische Formprinzipien finden sich auch im Tanz wieder.

*) Näheres hierüber in dem Aufsatz »Zur Psychologie des Könnens« von Paul Weiss, »Die Musik«, Jahrgang XX/5.
**) Insofern Klang und Ausdruck nur als zeitliches Geschehen möglich sind, sind ihre Erscheinungsformen gleichzeitig Erscheinungsformen der Zeit, — insofern musikalischer Ausdruck nur als klangliches Geschehen möglich ist, sind die Erscheinungsformen des Ausdrucks gleichzeitig Erscheinungsformen des Klanges.

Die Sprache besitzt eine deutliche melodische Linie und deutliche Schlußwirkungen, eine Art Tonalität, »Kadenz«. Als unverkennbar eindimensional gerichtetes Geschehen kann die melodische Linie im Raume ausgedrückt werden durch Vor- und Zurück-, Auf- und Nieder- oder Rechts- und Linksbewegung.

Die Artikulation musikalischer Gedanken hat ebenfalls Ähnlichkeit mit der Artikulation der Körperbewegung und der Sprache.

Somit ist die einzige Erscheinungsform der Musik, die kein Äquivalent in Bewegung oder Sprache hat, der Zusammenklang, die »Harmonie«.

Da Bewegung und Sprache einfachere Lebensäußerungen sind als die primitivste Musik, der Gesang, sind sie hervorragend dazu geeignet, die Erscheinungsformen der Musik isoliert und eindringlicher erleben zu lassen als es reine Musik imstande wäre. Insbesondere der musikalische Elementarunterricht, die Kindererziehung darf auf ihre Unterstützung nicht verzichten.

3.

Musik ist Geschehen, und zwar geformtes Geschehen, Geschehen mit Anfang und Ende. Wir fordern, daß die Elemente der Musik dem Schüler soweit als möglich innerhalb eines solchen Geschehens dargeboten und durch ihn wahrgenommen, vorgestellt und mitgeteilt werden.

Das bedeutet praktisch: 1. hat dem Erleben eines Rhythmus und eines Metrum sofort das Erlebnis einer Form zu folgen, die aus diesem Rhythmus in diesem Metrum aufgebaut ist;*) 2. darf der *einzelne* Ton beziehungsweise der *einzelne* Zusammenklang nur ausnahmsweise Gegenstand der Musikerziehung bilden. Ohne Klänge gibt es keine Musik, ohne Gehör kein Musikverständnis, ohne Stimme keinen Gesang: Klänge sind aber keine Musik, Gehör kein Musikverständnis, Stimme kein Gesang: sie sind bloß notwendige Voraussetzungen derselben. Gehörbildung und Stimmbildung (beziehungsweise spezielle technische Ausbildung überhaupt) sind notwendige Ergänzungen des Musikunterrichts, aber nicht Musikunterricht selbst. Musik ist melodische und kadenzierende Bewegung; nur als solche kann sie erlebt werden.

Eine Eigenschaft der Musik, die sie am meisten von der Dichtung trennt, ist, daß sie gleichzeitig mehrere Gedanken mitteilen, mehrstimmig sein kann. Durch die Bewegung kann auch mehrstimmige Musik dargestellt werden, sei es, daß die verschiedenen Stimmen mehreren Personen zugeteilt werden, sei es, daß eine Person rechts eine, links eine zweite, oder mit den Armen eine, mit den Beinen eine andere Stimme darstellt.

4.

Emile Jaques-Dalcroze hat die Bewegung in unübertrefflicher Weise zum Erlebenlassen von Rhythmus und Metrum, Dynamik und Agogik verwendet.

*) Einfache Formen sind manchmal leichter bewußt zu machen als Rhythmen. Die achttaktige Form (2+2)+4 ist jedem Kinde aus dem Abzählreim »Ich und du, Müllers Kuh ...« bekannt.

Seine Methode müßte zu unseren Zwecken in dem Sinne ergänzt werden, daß 1. auch die Form, die melodische Linie und die Artikulation in Bewegung ausgedrückt wird: von Anfang an soll ein Ganzes, ein vollständiger musikalischer Gedanke und nicht nur Teile und Elemente eines solchen, — so weit als möglich erschöpfend und nicht nur andeutungsweise in Bewegung umgesetzt werden; 2. indem die Sprache, die Dichtung von Anfang an herangezogen wird, um Rhythmus, Metrum, Form, melodische Linie (und Kadenz erleben zu lassen.

Sobald der Schüler fähig ist, einfache Musikstücke (Volkslieder) in Bewegung darzustellen, kann die Erziehung zum tonalen Hören und zum Singen einsetzen. Diese tonale Erziehung soll Gegenstand einer besonderen Untersuchung bilden.

Tanz-*) und Gesangunterricht sollen die Grundlage sein, der sich auf einer fortgeschrittenen Entwicklungsstufe Stimmbildung oder Instrumentalunterricht ergänzend und krönend hinzugesellt. Diese spezielle Technik der Mitteilung wird der Schüler nicht nur deshalb spielend erlernen, weil ihm die Musik schon in Fleisch und Blut übergegangen ist, weil er in der *Vorstellung* schon besitzt, was er *darstellen* soll, sondern außerdem, weil er auf Grund der entspannten Bereitschaft gelernt hat zu *lernen* und zu *können*.

Die technische Ausbildung bleibt trotzdem eine reiche und verantwortungsvolle Arbeit: ihr Ziel ist höchste Leistung durch kleinsten Kraftaufwand zu erreichen. Der herkömmliche technische Unterricht erfüllt auch diese Aufgabe nicht; wir werden Gelegenheit nehmen, an ihm Kritik zu üben.

5.

Auf dem angedeuteten Wege wäre es ein leichtes, auch die schöpferischen Fähigkeiten jedes Kindes, jedes Menschen zu ungeahntem Leben zu erwecken. Wie jeder Mensch fähig ist, in einer Sprache nicht nur fremde Gedanken verstehen, lesen und behalten, sondern auch eigene in ihr bilden und ausdrücken zu lernen, so kann auch jeder Mensch lernen, nicht nur fremde Musik zu verstehen und aufzunehmen, sondern auch eigene musikalische Gedanken zu entwickeln und mitzuteilen, — und wenn sie auch nur eine Volksliedbegleitung, eine Tanzimprovisation wären. Musik könnte die zweite Sprache der Menschheit werden, die sie bei den Primitiven — vielleicht — auch ist.

Eine Musikerziehung, die mit reinem Instrumental- oder Gesangunterricht anfängt, ist verurteilt, auf langen Umwegen nur zu oft halbe Resultate zu erzielen. Auch eine solche könnte unvergleichlich größere Erfolge erreichen, wenn sie Bewegung und Sprache so oft als möglich heranziehen würde, um das Erfassen musikalischer Vorgänge zu erleichtern und deren Vorstellung zu befestigen, und jedesmal erst nach Übermittlung des musikalischen Geschehens an die Vermittlung des technischen Geschehens der Mitteilung desselben gehen würde.

*) »Tanz« in dem Sinne: rhythmisch-melodische, formschaffende Bewegungskunst.

WINTERTHUR, EINE HOCHBURG IM SCHWEIZER MUSIKLEBEN

VON

H. W. DRABER-ZÜRICH

Wir veröffentlichen diesen Schweizer Beitrag über das Konzertleben, da er symptomatisch ist für eine auch heute noch mögliche Blüte des Konzertwesens in einer kleinen Industriestadt. Einiges wie Scherchens »Studien-Aufführungen« und die volkstümlichen Sinfoniekonzerte ohne jedes Eintrittsgeld scheint uns auch auf deutsche Verhältnisse übertragbar. *Die Schriftleitung*

An jeder Lokomotive der Schweizer Bundesbahnen kann man als ihren Geburtsort Winterthur lesen, und wenn man mit dem Zuge in die so nett zwischen flache, grüne Hügel gebettete Stadt einfährt, erkennt man die riesigen Werkstätten, in denen so lange, wie es in der Schweiz Eisenbahnen gibt, die früher dampfgetriebenen, heute fast nur noch mit elektrischer Kraft arbeitenden eisernen Zugtiere erschaffen werden. Es gibt auch noch andere große Betriebe in dieser arbeitsamen Stadt, die Weltruf haben. Aber wenn abends alle Bureaus und Geschäfte schließen, dann wird es ruhig im Ort. Man geht zwar in die verschiedenen Kinos, man besucht auch das mit Unterbrechung spielende, von Konstanz herüberkommende »Stadttheater« — aber mehr aus Verzweiflung, denn aus Verlangen nach künstlerischen Genüssen. Ein prächtiges Museum, gefüllt mit eigenen und geliehenen Bildern und Statuen, eine außerordentlich schöne und reiche Sammlung, wird von den Winterthurern gebührend besucht und beachtet. Oper? Nein, in einer Stadt von kaum vierzigtausend Einwohnern kann sich eine Oper nicht halten. Es wäre auch kein Haus dafür vorhanden. Pläne für ein größeres Theater (das jetzige hat nur dreihundert Plätze), verbunden mit einem Konzertsaal, werden immer wieder gemacht und verworfen. Das geht fast immer so in der Schweiz, wo eben die Demokratie bei allem mitzureden hat, und nicht nur, wie meistens, Gutes hervorbringt, sondern auch, wie in diesem Falle, Notwendiges lange verhindert, bis eines Tages im Stadtparlament plötzlich eine Mehrheit zu haben ist. Dann geschieht aber auch sofort etwas.

Diese kleine Betrachtung war notwendig, um zu verstehen, wieso diese Stadt der Eisenarbeit zum bedeutendsten Ort des Musiklebens in der Schweiz werden konnte. Es ist eine alte Beobachtung, daß dort, wo es keine Oper gibt, das Konzertleben stets eine weit größere Rolle spielt als in Orten, wo beides nebeneinander bestehen muß. Das erstreckt sich sogar auf ganze Länder, man denke an Holland, England, Norwegen, Finnland. Der Musikfreund muß mit dem Konzert vorlieb nehmen. Aber dies tut er nicht nur, sondern er beschäftigt sich mit dem Konzert noch viel intensiver, als wenn er noch durch Oper und Schauspiel zersplittert wird. So auch in Winterthur. Der geistig rege

Mensch hat außer den Konzerten nicht viel, was ihn befriedigt. Gewiß gibt es Vorträge von bedeutenden Wissenschaftlern aus allen Gebieten; und sie werden auch gut besucht. Aber das, was die Musik bietet, geht eben doch über alles andere hinweg.

Nun besteht aber auch in Winterthur eine ganz alte Musikkultur, die bereits lange vor der ersten Lokomotivenfabrik lebte und wirkte. Das Winterthurer Musikkollegium ist das älteste von allen denen in Europa, die so gut wie ohne Unterbrechung fortbestanden haben: es wurde 1629 gegründet, kann also im nächsten Jahre sein dreihundertjähriges Bestehen feiern — und wir können heute schon sagen: *wird* es feiern. Denn in einer Stadt, wo die Musik eine derartig bedeutende Rolle spielt, wird ein so seltenes Fest sicherlich nicht still vorübergehen. Seltsam, wie in dem kleinen Landstädtchen, das Winterthur vor dem Aufwachsen der großen Industrie war, die Liebe zur Musik immer und immer rege war und blieb, auch in Zeiten, wo anderswo alle Flöten schwiegen. Gewiß waren es meistens Dilettanten, die ihre Haus- und Kammermusik ausübten, und wenn die Zeiten günstig waren, wuchs die kleine Schar der Musikbegeisterten auch bis zu einem Orchesterchen an, zumal nachdem Haydn so viele, nicht zu arg schwere Sinfonien geschrieben hatte und andere Komponisten ihm folgten. Aber immer hat doch Winterthur auch einen oder mehrere tüchtige Musiker in sein Bereich gezogen, seien sie nun Geiger, Klavierspieler, Organisten oder Dirigenten gewesen, um seinen musizierfreudigen Dilettanten gute Lehrer zu beschaffen. Es war eben ständig System in diesem kleinstädtischen Musikleben, und jeweils gab es einen oder mehrere Bürger, die dafür sorgten, daß dieses System geachtet wurde, nicht starr und konservativ, sondern immer im Zusammenhang mit der Zeit und dem, was sie auf musikalischem Gebiete brachte. Wenn man die Programme der Konzerte des Winterthurer Musikkollegiums rückwärts verfolgt, staunt man ganz ehrlich über die ungewöhnlich schnelle Beachtung, die neu auftauchende Komponisten hier je und je gefunden haben. Nur selten scheint mal ein Musikdirektor dort gewesen zu sein, der kein lebendiges Verhältnis zum Schaffen seiner Zeit hatte.

Und wie es durch die Jahrhunderte hindurch gehalten worden ist, so geschieht es auch noch heute. Nimmt man das Generalprogramm für den Winter 1927/28 in die Hand, so staunt der Nichtwissende zunächst einmal über diese große Anzahl Konzerte: zwölf große Abonnementskonzerte, davon fünf unter Hermann Scherchen, je eins unter Vittorio Gui, Turin, dem einzigen Schüler von Toscanini, neben dem früher Gui erster Kapellmeister an der Mailänder Scala war; Ernest Ansermet, Dirigent des Orchestre de la Suisse Roman, Genf; Dr. Volkmar Andreae, Tonhalle, Zürich; Walther Reinhardt, Winterthur; Franz v. Hoeßlin, Barmen-Elberfeld; die übrigbleibenden zwei Konzerte ohne Dirigenten sind der Kammermusik gewidmet. Ferner gibt es zwölf »Populäre Konzerte«. Das sind nicht etwa Veranstaltungen mit Vergnügungs-

musik; o nein, auch hier ist die Sinfonie der Mittelpunkt des Programms, und die Namen der Komponisten findet man nur in seriösen Sinfoniekonzerten wieder. Diese Konzerte werden, soweit nicht der ausgezeichnete Ernst Wolters am Pult steht, von Dirigenten geleitet, die auf dem Wege zur Höhe des Ruhmes sind, meist jüngere Künstler, denen hier die Gelegenheit geboten wird, sich vor einem nicht wenig anspruchsvollen Publikum zu bewähren. Oft sind es auch jüngere Komponisten, die neben eigenen neuen Werken noch das übrige Programm dirigieren. Sodann folgt eine Serie Konzerte, die »Studien-Aufführungen« überschrieben sind. Diese Veranstaltung, eine Erfindung Hermann Scherchens, hat sich so ausgezeichnet bewährt, daß man sie überall nur zur Nachahmung empfehlen kann. Die Konzerte sind dem Experiment gewidmet, dem Ausprobieren der Wirkung modernster Werke auf das Publikum, das sich für die neue Musik interessiert. Und in Winterthur hat sich dadurch eine regelrechte Gemeinde mit diesem Interesse zusammengefunden, die fast den ganzen Saal füllt. Aber auch für das Orchester sind diese Konzerte von größtem erzieherischem Wert, denn die Musiker machen sich dabei mit der Technik der modernen Komposition vertraut und lernen sich ihr anzupassen. Daß das Winterthurer Stadtorchester heute zu den besten in der Schweiz zu rechnen ist, darf man vor allem Scherchens Arbeit für diese Studienkonzerte, zu denen er immer eine ausreichende Zahl Proben hat, die genauestes Studieren ermöglichen, zuschreiben. Doch werden bei dieser Veranstaltung auch manchmal selten gehörte alte Werke aufgeführt, für die der normale »Abonnent«, der ja bekanntlich immer solide »Ware« für sein solides Geld haben will, nicht zugänglich ist. So ist in diesem Winter u. a. die ganze »Kunst der Fuge« von J. S. Bach in der von Wolfgang Graeser besorgten Instrumentierung zur Aufführung gekommen.

Noch etwas aber hat Winterthur, das, meines Wissens, überhaupt keine andere Stadt bieten kann: während des ganzen Winters findet fast jeden Sonntag im Stadthause von 11 bis 12 Uhr ein volkstümliches Sinfoniekonzert statt, zu dem jedermann vollkommen freien Eintritt hat. Das Programm wird in der Zeitung verkündet und ist außerdem im Saal angeschlagen. Und man kann sicher sein, daß bei jedem dieser Konzerte eine Zuhörermenge vorhanden ist, die den Saal zu sprengen droht und bis auf die Korridore und Treppen überfließt — aber mucksmäuschenstill hält und kaum wagt, einmal von einem Fuß auf den andern zu treten.

Außer den im Generalprogramm angekündigten Konzerten werden aber auch noch für die Mitglieder des Musikkollegiums ohne besonderes Eintrittsgeld in dem kleinen, traulichen, der Gesellschaft gehörigen Kollegiumssaale sogenannte »Hauskonzerte« veranstaltet — eine der glücklichsten Ideen, die es jemals im Musikleben einer Stadt gegeben hat. Hier fällt der steife Konzertsaal fort. Wohl sind anfangs die Stühle in Reihen geordnet; aber nicht lange, denn man setzt sich zwanglos zusammen, wie man seine Freunde und Be-

kannten gerade antrifft, und genießt so, ganz wie im eigenen Heim, die musikalischen Darbietungen. Sie sind meistens allerbester Art. Wenn da zum Beispiel der Vorstand des Musikkollegiums erfährt, daß dann und dann ein bekanntes Quartett, eine berühmte Sängerin, ein gefeierter Solist in die Schweiz kommt oder hindurchreist, wird er oder sie oder es zu einem »Hauskonzert« eingeladen, das natürlich auch honoriert wird. Bekommt man eine Zusage, so erhalten die Mitglieder des Kollegiums die Mitteilung von Datum und Zeit, und man findet sich wieder einmal mehr zusammen, wobei dann gewöhnlich nach dem Konzert im gleichen Raum noch eine kleine zwanglose Geselligkeit einsetzt, in der die anwesenden, soeben gefeierten Künstler den Mittelpunkt bilden und damit auch ihren Zuhörern einmal ein wenig näher kommen als dort, wo Podium und Parterre zwei getrennte Welten bilden.

Dies sind nur erst die Veranstaltungen, die auf das Musikkollegium zurückzuführen sind, von dem das städtische Orchester ebenso wie auch die der Gesellschaft gehörige ausgezeichnete Musikschule verwaltet wird, aus der manch ausgezeichneter Musiker, aber auch mancher Dilettant hervorgegangen ist, der heute, selbst unter einem Scherchen, an der ersten Geige sitzen kann. Dieses, in der Hauptsache natürlich aus Berufsmusikern gebildete Orchester, das bei den großen Sinfoniekonzerten bis zu neunzig Musikern aufweist, wird aber auch von den musikalischen Vereinen, wie den gemischten Chören, den Männerchören usw. in Winterthur und anderen Städten der Schweiz, ja auch außerhalb der Grenzen, wie in Konstanz, benützt, was eine weitere ansehnliche Reihe von Konzerten bedeutet. Man kann rechnen, daß es in Winterthur im Verlaufe eines Winters bis zu fünfzig Konzerte gibt, die künstlerisch eine Note haben — wo findet man das in Europa noch einmal in einer gleich großen Stadt? Gewiß kann eine Stadt von so verhältnismäßig kleinem Einwohnerbestand nicht nur aus eigenen Mitteln ein solches Musikleben pflegen. Es gehören auch noch Mäzene dazu, die finanziell freudig nachhelfen — und gerade die hat Winterthur, und ist glücklich zu preisen: aber woanders lassen sich vielleicht auch welche finden, wenn sie diesen Artikel lesen und daraus ersehen, was wirkliche Musikfreunde für ihre Stadt tun können, wenn sie es richtig anpacken . . .

DIE ERSTE TAGUNG FÜR MUSIK IM RUNDFUNK

Nachdem das Stadium des Staunens und Bewunderns fast überwunden ist, beginnt das Fragen, Forschen und Besinnen. Zunächst als mehr oder weniger störender Eindringling im Musikleben empfunden, gewinnt der musikalische Rundfunk immer mehr Boden, erwirbt er sich täglich neue Rechte. Noch sind aber die Brücken, die vom Musiker, vom Komponisten, von dem ausübenden Künstler zum »Sender« führen, ohne sichere Stützpunkte, sind die Möglichkeiten, die der Rundfunk für die Entwicklung des Musiklebens bieten kann, noch nicht völlig erkannt. Die Einsicht, daß der Rundfunk ebenso wie der Film seine eigenen künstlerischen Gesetze finden muß, um zu selbständigem Leben zu erstarken, ist noch nicht allgemein erreicht. Noch beherrscht die bloße, mehr oder weniger sorgfältige Übertragung der ursprünglich für das Konzert oder für die Oper geschaffenen Musik die Programme, scheint der Gedanke, Musik unmittelbar den technischen Forderungen des Radioapparates anzupassen, noch fremd. Und doch ist der Musiker, selbst bei bestem Empfangsgerät, von den verunstaltenden Wirkungen des Mikrophons meist entsetzt, lehnt er einen Vergleich mit der Originalwirkung, jedenfalls in dynamischer und klanglicher Beziehung, ab.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht bemüht sich auf den verschiedensten Gebieten einen Ausgleich anzubahnen zwischen den scheinbar divergierenden Kräften des praktischen Lebens und der Wissenschaft, versucht mit den Mitteln der Pädagogik alles in den Kreis der »Schule« im weitesten Sinne des Wortes einzubeziehen, was von unserer Zeit an ernsten Werten zur Diskussion gestellt wird. Die musikalischen Probleme, die mit dem Rundfunk zusammenhängen, bedürfen einer Klärung, um den verantwortlichen leitenden Stellen, um den Direktoren und Fachreferenten der Sendegesellschaften, den Mitgliedern der Kulturbeiräte, den schaffenden und ausführenden Künstlern, der Rundfunkkritik, kurz allen an der Vervollkommnung der herrlichen Erfindung beteiligten Persönlichkeiten die Wege für ein erfolgreiches Weiterarbeiten zu ebnen. Im Gedränge des Alltags finden die jenseits der praktischen Notwendigkeiten liegenden Fragen keinen Platz. Das Zentralinstitut will durch die Veranstaltung einer Tagung für Rundfunkmusik den ersten Anstoß zu einer dauernden Behandlung der vielen noch offenen künstlerischen, akustischen, phonetischen und technischen Probleme geben. Unter bewußter vorläufiger Ausschaltung von Themen, die sich mit der wirtschaftlichen, juristischen oder organisatorischen Seite des musikalischen Rundfunks befassen, soll durch Vorträge, Diskussionen und Experimente, vor allem aber durch gegenseitige Fühlungnahme der Teilnehmer die gleiche fruchtbare Arbeitsatmosphäre geschaffen werden, wie sie bei den vielen anderen Tagungen des Zentralinstituts üblich ist.

Das Programm der Göttinger Tagung*) ist im engsten Einvernehmen mit der Reichsrundfunkgesellschaft von einem Ausschuß entworfen worden, dem Vertreter der verschiedenen am Rundfunk interessierten Gruppen angehören. Aber die Wirkung des ersten Kongreßversuchs innerhalb dieses Bezirks wird nicht nur von den im Programm vorgesehenen Referaten und Veranstaltungen, sie wird in erster Reihe von den Teilnehmern, von dem Geiste des Auditoriums, den Imponderabilien abhängen, die für das Gelingen jeder Tagung entscheidend sind. Göttingen kann Ausgangspunkt für eine fruchtbare Zusammenfassung heute sich noch fremder Kräfte werden, kann das noch umstrittene und vielfach verlästerte Verhältnis von Musik und Rundfunk zu einer glücklichen Ehe führen.

Leo Kestenberg

DER KOMPONIST UND DER RUNDFUNK

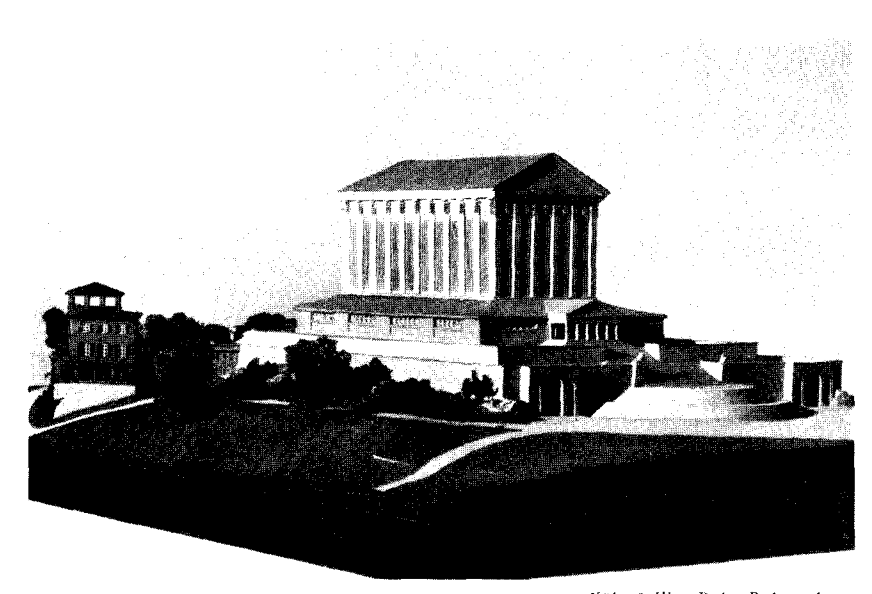
Der Komponist komponiert und der Rundfunk funkt rund, — jeder tut das seine, gemeinschaftliche Arbeit hat sich bisher kaum bemerkbar gemacht. Sie wäre aber recht wünschenswert. Denn es gibt viele Dinge, die der Rundfunk ohne Komponisten erfolgreich nicht wird bewältigen können; je länger er zögert, die Komponisten zur Mitarbeit zu rufen, je mehr schädigt er sich selbst. Die Komponisten sollten aber sehr ernst überlegen, ob es nicht angebracht ist, ihre Kunst einer Einrichtung zur Verfügung zu stellen, der alle Menschen

*) Vgl. das Programm auf Seite 595.



Fata-B. Caldasella, phot.

Ernest Ansermet



Kühn & Hitz, Baden-Baden, phot.

Das für Baden-Baden in Aussicht genommene Sinfoniehaus
Architekt Ernst Haiger

willig ihr Ohr leihen. Sie finden beim Rundfunk ja auf alle Fälle das Entgegenkommen, daß ihre Werke aufgeführt werden, wenn sie auch nur einigermaßen den Problemstellungen gerecht werden. Der Rundfunk experimentiert noch, drum ist ihm jedes Stück willkommen, das den Versuch macht, seinen besonderen Eigenarten gerecht zu werden. Und nicht nur beim Sendespiel, auf das ich hier nicht eingehen will, sondern bei jedem Musikwerk drängen sich für die Rundfunkwiedergabe viele Probleme auf, die in dem Komponisten doch auch den Handwerker interessieren sollten. Das Klangliche, das Rhythmische, der Satz und vor allem der Stil der Werke muß ganz bestimmter Art sein. Grad die stilistische Frage ist wichtig. Die Musik kann vom Interpreten geboten werden; es ist also keine mechanische Musik. Und doch gehen durch die Übertragung ganz bestimmte Interpretationsmomente verloren, so daß in einem eigenartig begrenzten Stil geschrieben werden müßte. Demgemäß sind auch die Wirkungen dieser Musik auf den Hörer von besonderen Umständen abhängig. Die Aufmerksamkeit der Hörer muß anders als im Konzertsaal erregt werden. Sind denn unsere Komponisten so träge, daß es sie nicht reizt, sich für diese Fragen zu interessieren und so Werke zu schaffen, die nicht in leeren Konzertsälen aufgeführt zu werden brauchen? Oder sehen sie in völliger Verkennung der kulturellen Tatsachen aus geistigem Hochmut auf den Rundfunk herab? Ich glaube beides nicht. Ich nehme vielmehr an, daß es den meisten Komponisten einfach nicht möglich ist, die technischen Dinge studieren zu können; bevor sie aber des Handwerklichen nicht sicher sind, können sie kein Werk schaffen. Aus theoretischer Überzeugung allein läßt sich nichts schreiben, weder ein Sendespiel noch Rundfunkmusik eigenen Stils. Der Komponist müßte viel Rundfunkdarbietungen hören können. Wird er sich der Eigenart und Wirkung klar, wird er schreiben. Könnte nicht der Staat helfen, oder die Reichsrundfunkgesellschaft? Wenn man anstatt ein Preisausschreiben zu veranstalten, eine Anzahl guter Empfangsanlagen an Komponisten zur Verfügung gäbe, die man ja wieder zurückfordern könnte, falls der Komponist nichts schafft, dann würde das Interesse leicht geweckt werden können. Den Komponisten würde man damit einen großen Dienst erweisen. Und ohne in übertriebenen Hoffnungen zu schwelgen, halte ich es für durchaus wahrscheinlich, daß auf diesem Wege eine Rundfunkmusik eigenen Stils entstehen könnte.

Wenn ich eingangs sagte, der Rundfunk brauche die Komponisten, so ist dabei weniger als in den bisherigen Ausführungen an die Entwicklung im geistigen Sinne zu denken. Es handelt sich vor allem um rein praktische Fragen der gegenwärtigen Arbeit. Die erste Kindheit des Rundfunks, in der wir aus Begeisterung am Technischen alles akzeptiert haben, ist vorüber, wir werden heikler und verlangen Qualität der Darbietungen in jedem Sinn. Da nun die ganze Musikliteratur, auf die der Rundfunk bisher angewiesen ist, nicht für ihn, sondern unter ganz anderen Gesichtspunkten komponiert wurde, eignet sich zu einer vollauf befriedigenden Wiedergabe besonders von der guten Musik nur ein verhältnismäßig kleiner Teil, und fast keine einzige Oper oder Operette. Man kommt ohne Bearbeitungen nicht aus, wenn man vielerlei übertragen will. Und ebenso kommen die Leiter und Interpreten der Sendegesellschaften nicht ohne ganz spezielle Sachverständigenkritik, die beständig mitarbeitet, aus. Wenn das die Sendegesellschaften nicht bald einsehen, werden sie die Nachteile selbst zu tragen haben, denn nur die restlos hochwertigen Darbietungen werden ihnen volle Anerkennung verschaffen. Diese Anerkennung werden sie doch erstreben; sie werden doch nicht etwa jetzt schon anfangen, sich auf dem Monopolrecht auszuruhen? In jede Sendegesellschaft gehört ein Komponist, gleichsam als musikalischer Dramaturg. Denn die Arbeit, die hier geschildert wurde, ist durchaus nicht etwa Regisseurarbeit, dazu erfordert sie viel zu viel Wissen vom Kompositionshandwerk. Ein enges Zusammengehen von Komponisten und Rundfunk scheint also nach allem, was wir sehen, wirklich notwendig zu sein; hoffen wir, daß aus den bisherigen Liebeleien bald einige glückliche Ehen hervorgehen. *Max Butting*

MUSIKALISCHER SCHULFUNK

Erst verhältnismäßig spät hat der Rundfunk auch die *Schule* in seinen Wirkungskreis einbezogen. Die Gründe dieser Versäumnis lagen zum Teil in der übergroßen Belastung der Sendestellen, die in der Geschäftigkeit ihrer Tagesproduktion andere Aufgaben liegen lassen mußten, zum Teil aber auch in dem Mangel an Einsicht in die besondere *erziehe-*

rische Bedeutung des Rundfunks, der doch zunächst einmal nur als willfähriges Instrument der *Massenunterhaltung* betrachtet wurde. Die Erfahrungen der letzten Jahre haben aber gezeigt, wie schnell dieser mehr auf das Sensationelle eingestellte Hunger befriedigt wird und daß sich dadurch das Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage immer mehr verschiebt. Es gibt also nur zwei Wege: entweder man versucht, die Sensationen noch zu übertrumpfen und das Sechstagerennen gewissermaßen zur Norm zu machen, oder man beginnt, das ganze Rundfunkwesen neu aufzubauen. Wählt man den letzten Weg, so gesteht man damit ein, daß alle bisherigen Versuche auf der falschen Voraussetzung beruhten, als sei der *Rundfunkhörer* gewissermaßen eine konstante Größe, mit der man beliebig rechnen könne. In der Tat ist die Struktur dieses Hörers nicht ganz so einfach, wie man sich dies wohl gelegentlich vorgestellt hat. Neben der großen Zahl derjenigen Rundfunkteilnehmer, die vom Radio lediglich etwas Unterhaltung und Zerstreuung erwarten, steht ein beträchtlicher Prozentsatz des Bildung und Belehrung suchenden Publikums. Und neben dem Alter, dem der Rundfunk einsame Stunden ausfüllen kann, nimmt die *Jugend* daran lebhaftesten Anteil. Mag auch der Jugendliche zunächst einmal mehr von der technischen Seite her interessiert sein, so wird doch in Zukunft das *Stoffliche* immer mehr in den Vordergrund treten, in dem Maße nämlich, wie die radiotechnischen Dinge überhaupt als selbstverständlich werden betrachtet werden.

Man vermißt heute noch ganz allgemein Programme, die auf die Bedürfnisse dieser Jugendlichen eingestellt sind. Man gibt zum Teil recht läppische Kinderdarbietungen durch, macht aber im übrigen weiter keine Unterschiede. Daß die Jugend, die vormittags auf der Schulbank sitzt, etwa nachmittags noch englische oder französische Belehrungsvorträge hören soll, wird kein Mensch erwarten, und billigerweise auch nicht wünschen. Wohl aber sollten der Jugend in jeder Woche regelmäßig einige Stunden gehören, in denen ihr etwas geboten wird, was ihrem eigenen Drang nach Entfaltung entspricht.

Zweifellos fällt dabei der *Musik* eine Hauptaufgabe zu, da sie von allen Künsten diejenige ist, für die der Rundfunk die besten akustischen Vorbedingungen bietet, dann aber auch, weil die Tonkunst ganz allgemein gerade auf den Jugendlichen die stärkste Wirkung ausübt. Voraussetzung dafür ist, daß man sich über die Art der Darbietung klar ist, daß man also nicht etwa schon vorhandene Veranstaltungen ähnlicher Art einfach kopiert, sondern eine grundsätzlich neue Basis schafft. Man könnte im Zweifel sein, ob derartige künstlerische Darbietungen für die Schule immer in die Vormittagsstunden zu legen seien oder ob man auch an einem Nachmittag eine solche Sendung veranstaltet. Für beide Möglichkeiten ließen sich Gründe pro et contra anführen.

Hier sei kurz von den ersten Versuchen berichtet, die das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* gemeinsam mit der »Deutschen Welle« seit Herbst vorigen Jahres anstellt. Die Schaffung eines musikalischen Schulfunks hat in relativ kurzer Zeit bei allen beteiligten Stellen, dem Ministerium wie der Lehrer- und Schülerschaft lebhafte Zustimmung gefunden. In jeder Woche wird einmal (Sonnabendmittag) eine Sendung veranstaltet (Welle 1250), die ganz ausgesprochen für die Schule bestimmt ist. Dank dem Entgegenkommen der Schulleiter war es dabei bisher möglich, einen Teil der Berliner Schülerschaft als direkte Hörer (im großen Vortragssaal des Zentralinstituts) hinzuzuziehen. Ich erwähne diese Tatsache, weil sie für die Art der Darbietung, d. h. der notwendigen Einführung und der künstlerischen Ausführung, ungemein wichtig ist. Alle beteiligten Personen waren dadurch gezwungen, einen persönlichen Kontakt mit der Jugend zu suchen.

Bei der Aufstellung der Programme war man sich von vornherein darüber einig, daß sie neue Wege suchen mußten. Dadurch, daß sich die Schulen im weiten Umkreise des Senders regelmäßig auf die Veranstaltungen einrichten konnten, wurde es möglich, statt eines eng umgrenzten Gebietes umfassendere Themenkomplexe in den Mittelpunkt zu stellen, z. B. »Goethes Lyrik in der Musik«, »Die Romantik«, »Die Ballade«, »Der Tanz«, »Das Volkslied«, »Weihnachts- und Frühlingsklänge«. Jedes Thema wurde in vier bis fünf Veranstaltungen behandelt und füllte damit gerade einen Monat aus.

Wie schon aus diesen Themen ersichtlich ist, trat dabei die Musik in nahe Beziehungen zu den Schwesterkünsten, besonders zur Dichtkunst. Grundsätzlich wurde es für notwendig und richtig gehalten, den Text der gesungenen Lieder vorher zu sprechen, einmal, um das Verständnis des gesungenen Wortes zu unterstreichen, zugleich aber auch, um den Gegensatz zwischen gesprochenem und gesungenem Wort herauszuarbeiten. Das Programm folgte

zwar in seinem Aufbau gewissen historischen Grundlinien, doch wurde das Historische nie zum Selbstzweck erhoben.
Besondere Probleme ergaben sich bei der *Einführung*. Diese durfte nicht gelehrt-abstrakt gehalten sein, sondern mußte einen zwanglosen natürlichen Ton anschlagen. Andererseits wäre es auch verkehrt, einen schulmeisterlichen Exkurs abzuhalten, da sich diese Rundfunkstunde aus dem übrigen Betrieb der Schule deutlich herausheben muß.
Die bisherigen Erfahrungen lassen hoffen, daß diese Einrichtung zu einer ständigen wird und daß auch die Schulen immer stärker daran Anteil nehmen. Rechtzeitige Bekanntgabe der Programme in den Schulfunkzeitschriften und kurze einführende Aufsätze setzen den Lehrer instand, sich früh darauf einzustellen. Er wird einmal diese Klasse, ein andermal jene möglichst einen Monat hindurch zum Abhören heranziehen und dann Gelegenheit nehmen, die Eindrücke durch Arbeit mit den Schülern zu vertiefen. Die Veranstaltungen selbst werden dadurch, daß sie in ständiger inniger Berührung mit der Jugend stattfinden, davor bewahrt bleiben, schematisiert zu werden.
Mit alledem steht natürlich der musikalische Schulfunk noch im Anfangsstadium seiner Entwicklung. Die Rundfunkmusiktagung, die vom 7. bis 9. Mai d. J. in Göttingen stattfindet, wird im Rahmen ihres vielseitigen Programmes auch diese Frage eingehend behandeln müssen, da sie keineswegs nur periphere Bedeutung hat, sondern im Hinblick auf die junge Generation für die zukünftige Gestaltung des Rundfunkwesens grundlegend sein kann. *Hans Fischer*

DAS PROGRAMM DER I. TAGUNG FÜR RUNDFUNKMUSIK

(7.—9. Mai 1928 in Göttingen)

7. Mai vormittags: Eröffnung der Tagung durch das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*. — Begrüßungsansprachen des Vertreters des Herrn *Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* und des Reichsrundfunkkommissars Staatssekretär Dr. *Bredow*. — *Max Butting:* Aufgaben und Ziele der Rundfunkmusik. — *K. W. Wagner:* Musik und Sprache im Rundfunk.
Nachmittags: *Harbich:* Mikrophon, Verstärker, Sender. — *Erich Schumann:* Formantentheorie und Schallplattenaufnahme bzw. -wiedergabe. — *Gustav Leithäuser:* Empfangstechnik.
8. Mai vormittags: *Eugen Michel:* Raumakustik und Rundfunk. — *Erwin Meyer:* Schallmessungen. — *Walter Schäffer:* Messungen tonfrequenter elektrischer Vorgänge.
Nachmittags: *Wilhelm Heinitz:* Vokalmusik im Rundfunk. — *Hans Flesch:* Instrumentalmusik im Rundfunk. — *Carl Hagemann:* Die Musik im Hörspiel.
Abends: Aufführung und Übertragung von Mozarts »Entführung aus dem Serail«. Die Übertragung wird zum Teil in anderen Räumen überprüft.
9. Mai vormittags: *Hans Mersmann:* Musikerziehung durch Rundfunk. — *Hans Fischer:* Musikalischer Schulfunk. — *Georg Schünemann:* Die musikalische Rundfunk-Versuchsstelle an der Hochschule für Musik in Berlin.
Nachmittags: *Frank Warschauer:* Der Einfluß der Rundfunkmusik auf die allgemeine Musikalität. — *Ludwig Kapeller:* Der Rundfunkhörer. — *Paul Honigsheim:* Soziologische Fragen des Rundfunks.
Abends: Experimentalvortrag von *Gustav Leithäuser*.

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon A.-G.: Das Wagnis, Beethovens 9. Sinfonie auf der Schallplatte wiederzugeben, wird nun auch hier unternommen (Nr. 66657 bis 66663); größtenteils mit vollem Gelingen. Einzelne orchestrale Partien klingen zwar noch matt; dagegen ist aber die Wirkung des letzten Satzes mit dem *Kittelschen Chor* und den Solisten *Lotte Leonard, Jenny Sonnenberg, Eugen Transky* und *Wilhelm Guttmann* außerordentlich. Die Berliner Staatskapelle wird mit Wärme dirigiert von *Oskar Fried*. Unter des gleichen Dirigenten Leitung wird die Suite aus dem Ballett »Der Nußknacker« von Tschaikowskij gespielt; diese frische, tanzfrohe Musik wird sich schnell zahlreiche Liebhaber gewinnen. (Nr. 95030 bis 95032.) *Julius Kopsch* dirigiert die Ouvertüre zu den »Lustigen Weibern« und Liszts

»2. ungarische Rhapsodie«. Als hervorragende Leistungen in der orchestralen Klangwiedergabe sind der Walkürenritt (B 21004) und der Tanz der Lehrbuben aus den Meistersingern zu nennen, die *Knappertsbusch* mit dem Philharmonischen Orchester in interessant individueller Temponahme spielt. Welche kulturelle Bedeutung die Schallplattenfabrikation, falls sie ernsthafte künstlerische Zwecke zu verfolgen gewillt ist, annehmen kann, zeigt die Platte mit dem *Thomanerchor* unter *Straube*. Die Stimmen klingen mit einer Reinheit der Linienführung, mit einer Innigkeit des Kolorits, daß diese Platten auf den Hörer sicher musikbildend wirken werden. Der Chor singt aus Bachschen Motetten »Alles was Odem hat« und »Dir, dir Jehova«. (B 25124/25.) Von Solisten sind der rühmlichst bekannte *Rehkemper* in Mahlers Kindertotenliedern und ein kraftvoll schöner Tenor *Franz Völker* in Lohengrin zu nennen. Zwei herrliche Platten des *Ural-Kosaken-Chors* (R 65000/01) seien empfohlen.

Electrola: Die Russenliebe siegt auch hier. Man sollte diese Möglichkeiten, fremde Volksmelodien zu verbreiten, nicht unterschätzen. Wird nun gar so ausgezeichnet gesungen wie vom *Russischen Staatschor* in der herrlichen Suite aus ukrainischen Volksliedern (EH 103), so muß sich beim Hörer mit der Kenntnis fremder, echt empfundener Volkskunst von selbst die Frage nach der eigenen Volksmusik einstellen. Diese Russen singen mit einer Reinheit und Schwermut und zugleich mit einer Freude am sinnlichen Klang, wie wir es kaum noch kennen. Wie zum Beispiel aus der »instrumental« gesungenen Einleitung die Solomelodie herausblüht, ist voll echter, ergreifender Kontrastwirkung. Russische Kunstmusik, die ohne die Volkskunst nicht denkbar wäre, singt *Schaljapin*. Diese Platten aus Mussorgskijs »Boris Godunoff« (DB 934) empfehlen sich von selbst. — Die übrigen Aufnahmen weichen vom Gewohnten nicht allzusehr ab. Besonders erwähnenswert sind wiederum die Leistungen *Blechs:* Vorspiel zu Aïda und Ballettmusik aus »Samson und Dalila«.

Homophon Company: Die Aufnahme der Platte, die *Gitta Alpar* mit einer Arie aus »Traviata« besingt, ist durchaus als technisch gelungen zu bezeichnen. Stimmliche Mängel sind allerdings nicht zu überhören. *Hanns Heinz Bollmanns* Tenor hat Schmelz, ist aber allzu gefühlsbetont in Massenet und Puccini. Die verdienstvolle *Grete Eweler* spielt diesmal, von *Felix Günther* bestens unterstützt, Tschaikowskij und Dvořák. Das große Problem aber bleibt die Frage nach einer guten Unterhaltungsmusik. Die Musik des Jazz hatte frisches, neues Leben in den süßlichen Kitsch hineingebracht. Jetzt möchte man Neues wiederum bieten, versucht sich notgedrungen in Mischstilen, etwa so, daß das Jazzorchester Walzer mit ein paar Jazznuancen spielt, kehrt auch ganz zum Walzer in Reinkultur zurück und spekuliert auf die liebe alte Gefühlsseele des Volkes. Manches entspricht dabei noch »höheren« Anforderungen. Das meiste aber, wie Abendstimmung mit Vogelgezwitscher, Intermezzo aus der Revue, zu der nun auch noch zu allem andern der Tanz fehlt, Lieder zur Laute, alles dies ist durchaus *nicht* unterhaltend. Aber mach' einer was, wenn Literatur fehlt und das Volk seine Musik haben muß . . .

Lindström-A.-G.: Parlophon: Unter *Klemperers* starker Gestaltungskraft klingt Brahms' 1. Sinfonie (P 9812/13) im Klang naturnah. Im übrigen viel Unterhaltungsmusik, zum Teil mit bemerkenswertem Niveau. *Mitja Nikisch*, der Sohn des großen Dirigenten, spielt mit seinem sinfonisch besetzten Jazzorchester sinfonische Jazzvariationen und ist in der Verwertung der Jazzmusik für größere sinfonische Gebilde einen wesentlichen Schritt vorwärts gekommen. — Die Solistinnen müssen Volkslieder singen; *Emmy Bettendorf* bemüht sich um schlichte Gestaltung der Lorelei — mit Orchesterbegleitung! Schlimm wird's, wenn das Largo von Händel dem Volk mit großem sinfonischem Orchester und Orgel zu Gemüte geführt wird. Auf der anderen Seite dieser Platte ist sehr gut anhörbar unter Dr. *Weißmanns* Leitung das Intermezzo sinfonico aus »Cavalleria rusticana«. Solisten produzieren sich im übrigen in leichter, amüsanter Literatur, so *Margherita Salvi* und *Helge Roswenge*.

Odeon: Eine ausgezeichnete Aufnahme ist der strahlende Gesang *Lotte Lehmanns* als Leonore (O 8751), empfehlenswert auch *Jan Kiepura* in Turandot (O 9604). Die Ouvertüre des »Barbier von Sevilla« spielt *Mascagni* mit der Staatskapelle in schöner dynamischer Ausgeglichenheit. (O 8337.) Die Chorplatte wird sich sehr schnell einbürgern; der *Berliner Lehrergesangverein* singt unter *Rüdel* Beethoven oder wie der Leser auf der Platte erfährt — Beethoven-Moldenhauer.

Eberhard Preußner

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (17. März 1928). — »Die Musikästhetik und ihre Bedeutung im Musikleben« von *Kurt Engelbrecht*. — (21. März 1928). — »Hugo Kaun« *Verfasser* nicht genannt. — (23. März 1928). — »Franz Schreker« von *Alexander v. Andreewsky*. — (24. März 1928). — »Neue Grundsätze für die Gesangstonbildung?« von *E. Mauck*.

BERLINER TAGEBLATT (3. März 1928). — »Musik in Pariser Gefängnissen« von *Francœur*. In einem Brief aus dem Gefängnis von Petit-Roquette heißt es: »... die Musik ist das Schönste, das Edelste, das wir empfangen können ...« — (17. März). — »Konzert im Zuchthaus« von *Adriaen*.

DEUTSCHE ZEITUNG (20. März 1928). — »Hugo Kaun« von *Paul Zschorlich*.

FRANKFURTER ZEITUNG (9. Februar 1928). — »Das ›Zarenlied‹« von *Georg Richard Kruse*. — (26. Februar 1928). — »Mathematik und Musik« von *L. Kühle*. — (24. März 1928). — »Aus Hugo Wolfs letzten Lebensjahren« von *Käthe Salomon-Wolf*. In einem seiner letzten Briefe schrieb Wolf aus der Irrenanstalt an die Schwester: »Wie lange ich noch in der Irrenanstalt verbleiben werde, ist vorderhand nicht abzusehen. Ich glaube, mir ist das grausamste Schicksal beschieden, wie es noch niemals einem Menschen beschieden war. Wenn Du irgend etwas zu meiner Befreiung beitragen könntest, würde Dir sehr dankbar sein. Dein unglücklicher Bruder Hugo.«

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (19. Februar 1928). — »Neue E. T. A. Hoffmann-Funde« von *Felix Hasselberg*. Unbekannte Opern- und Konzertkritiken aus den Jahren 1815—1821. — (10. März 1928). — »›Rhythmik‹ und Musikerziehung« von *Erwin Kroll*. — (16. März 1928). — »Vom Deutschen in der Musik« von *Erwin Kroll*. — (19. März 1928). — »Wagner und moderne Opernregie« von *Schüler*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (23. Februar 1928). — »Mit und ohne Taktstock« von *Artur Holde*. — (12. März 1928). — »Neu-russische Musik« von *Nikolai Lopatnikoff*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (5. März 1928). — »Wesen und Wirkung der Musik« von *Willem Mengelberg*. — (11. März 1928). — »Eine Bach-Gruft in der Thomaskirche?« von *Paul Daehne*. — (24. März 1928). — »Zur Geschichte des Jazz« von *Erwin Felber*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (4. März 1928). — »Volkslied und neue Musik« von *S. Kallenberg*.

MÜNSTERISCHER ANZEIGER (9. März 1928). — »Shakespeare und die Musik« von *Richard Greß*.

PREUSSISCHE ZEITUNG (29. März 1928). — »Religion und Musik« von *Otto Conrad*.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (1. März 1928). — »Musikdenkmal-Schutz« von *W. Eckert*.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (24. u. 25. März 1928). — »Die Passion in der Musik« von *Annaliese Weyl-Nissen*.

VOSSISCHE ZEITUNG (26. Februar 1928). — »Nochmals König Ludwig und Wagner« von *Paul Lindenberg*. — (3. März 1928). — »Musikant und Musiker« von *Adolf Weißmann*. — (10. März 1928). — »Musik im Gefängnis« von *Albert Jarosy*. — (17. März 1928). — »Rundfunk und allgemeines Musikleben« von *Frank Warschauer*. »Der Weg ... führt zur *Verstaatlichung*.« — (18. März 1928). — »Ibsen und Wagner« von *Thomas Mann*. »Ibsens und Wagners dramatische Lebenswerke sind die beiden großen Kundgebungen, die der nordisch-germanische Kunstgeist im 19. Jahrhundert den ebenbürtigen Schöpfungen anderer Rassen: dem französischen, russischen und englischen Roman, der impressionistischen Malerei Frankreichs an die Seite stellt. Sie werden in ihrer Größe und ihrem Raffinement, ihrer titanischen Morbidität unendlich kennzeichnend bleiben für die Epoche, die sie zeitigte, eben das 19. Jahrhundert, von welchem mitleidig-despektierlich zu reden heute guter Ton ist, das aber zum mindesten im Format unserer durchaus schmächtigen europäischen Gegenwart so weit überlegen war ... Ibsen und Wagner, im Gegensatz zu Goethe, waren Männer des Werkes ganz und gar, Macht-, Welt- und Erfolgsmenschen durch und durch, politische Menschen in dieser Bedeutung, und damit hängt die ungeheuere Geschlossenheit, Sphärenrundheit, Restlosigkeit ihrer gewaltigen, jugendlich sozialrevolutionären und alternd ins Magisch-Zeremonielle verbleichenden Theaterlebenswerke zusammen.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./9—11, Berlin. — »Versuch einer Sinndeutung der klassisch-romantischen Sinfonieform« von *Martin Friedland.* — »Bismarck und die deutsche Musik« von *Arnold Federmann.* — »Echte und unechte italienische Geigen« von *Arthur Usthal.* — »Hat die Musik unendlichen Gehalt?« von *Hans Zöllner.* — »Franz Schreker« von *Kurt Westphal.* »Möge der 50. Geburtstag Schrekers dazu beitragen, daß die musikalische Welt sich wieder mehr als in den letzten Jahren auf einen ihrer stärksten lebenden Musikdramatiker besinnt.« — »Franz Schreker als Opernkomponist« von *Ludwig Unterholzner.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/20, Berlin. — »Mozart-Stil« von *H. W. v. Waltershausen.* — »Mozarts Opernästhetik« von *Ernst Lert.*

DAS ORCHESTER V/5 u. 6, Berlin. — »Hugo Wolfs ›vier Opern‹« von *Robert Hernried.* — »Italien und die moderne deutsche Musik« von *Walter Dahms.* — »Eröffnung des Gesprächspiels zwischen Clavichord und Cembalo« von *H. J. Moser.* Ein Einleitungsgedicht Mosers in Alexandrinern.

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 59. Jahrg./11 u. 12, Berlin. — »Revolution der Musik« von *R. Schulze.*

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/10—13, Berlin. — »Vereinsbüchereien« von *Ernst Schlicht.* — »Franz Schubert« von *Otto Hönig.* — »Beethovens Tanzmusik« von *Heinrich Rosenfeld.* — »Die Zukunft der deutschen Musik in Schule und Verein« von *Adalbert Grüttner.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 470/471, Berlin. — »Josef Rheinberger« von *Walter Petzet.* — »Gehörbildung als Vorbereitung und Stütze des Instrumentalunterrichts« von *Elisabeth Noack.* — »Heinrich Schenker« von *Otto Vrieslander.* — »Zur Geschichte der Programmusik« von *Karl Storck* †.

DIE MUSIKANTENGILDE VI/2, Berlin. — »Musik und Jugend« von *Hans Freyer.* — »Jugendmusik und Kirche« von *Erich Vogelsang.* — »Aus meiner Musikarbeit in der Volksschule« von *H. Schaller.* — »Landschaftliche Volkslieder« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKERZIEHUNG V/2, Berlin. — »Die Jahrhundertfeier für Franz Schubert in der Schule« von *Walther Lehner.*

DIE SINGGEMEINDE IV/3, Kassel. — »Heinrich Schütz« von *Willi Schuh.* — »Die Beziehungen zwischen Kunstmusik und Volksmusik in Geschichte und Gegenwart« von *J. M. Müller-Blattau.* — »Wege zu Händel« von *Josef Wenz.*

DIE STIMME XXII/6, Berlin. — »Stimme und Sprache in ihrer Beziehung zur Persönlichkeit und zum Sport« von *R. Schilling.* — »Stimmbildung und Atemstütze« von *Fritz Polster.* — »Öffentlicher Gesangunterricht?« von *E. Mauck.* — »Der Verfall des Volksliedes« von *Otto Pretzsch.*

MELOS VII/3, Berlin. — »Zeitoper« von *Kurt Weill.* »Strawinskijs Oedipus ist nicht weniger Spiegel unserer Zeit als etwa Chaplins Goldrausch ... Je stärker der Dichter, um so mehr vermag er sich der Musik anzupassen, um so mehr reizt es ihn auch, eine wirkliche Dichtung für Musik zu schaffen ... Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten ... Und wenn wir uns durch unser Werk hindurch das Bild unseres Publikums projizieren, so sehen wir den einfachen, naiven, voraussetzungs- und traditionslosen Hörer, der seinen gesunden, an Arbeit, Sport und Technik geschulten Sinn für Spaß und Ernst, für gut und schlecht, für alt und neu mitbringt.« — »Zur Soziologie der Oper« von *Ernst Schoen.* — »Opernpublikum« von *Heinrich Strobel.* — »Die Lage der Provinzoper« von *Ernst Latzko.* — »Organische und mechanische Musik« von *Erich Doflein.* Zu Bekkers Schrift. — »Rudi Stephan« von *Karl Holl.* »Geboren 1887; gefallen 1915. Diese Daten umgrenzen das menschliche und künstlerische Schicksal Stephans. Zwischen ihnen enthüllt sich, was dieses vorzeitig abgebrochene Leben für die Musik bedeutet, warum es noch immer existent ist.« — »Die junge Kompositionsgeneration in Leningrad« von *Igor Gljeboff.* — »Stilprinzipien der modernen tschechischen Musik« von *J. Hutter.*

MUSIK IM LEBEN IV/2, Köln. — »Musik und Maschine« von *E. Jos. Müller.* — »Wandlungen zur neuen Musik« von *Walter Berten.* — »Die Entgötterung der Musik. — Organische und mechanische Musik« von *Walter Berten.* Über die Werke von Weißmann und Bekker.

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./12, Stuttgart. — »Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf in Frankreich und Belgien« von *Ernest Closson.* — »Über mein musikalisches Schaffen«

von *August Halm*. — »Die Musik der Geisteskranken« von *Edzard-Hellmuth Schaper*. Interessante Ausführungen.

PULT UND TAKTSTOCK V/Januar-Februar 1928, Wien. — »Schönberg in Paris« von *Charles Koechlin*. — »Bemerkungen zur Retuschenfrage« von *Viktor Ullmann*. — »Vom Vortrag und von der Musiksprache« von *Paul Königler*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG XXIX/9—10, Köln. — »Paul Kletzki« von *Hans Fischer*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./9—12, Berlin. — »Die ›phonotechnische‹ Stimme« von *Hans Pasche*. — »Die erste ständige deutsche Opernbühne« von *L. Ehrens*. — »Eine vernachlässigte deutsche Meisteroper« von *S. Brichta*. — »Zum 50. Geburtstag Franz Schrekers« von *Ernst Schliepe*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VI/3, Nürnberg. — »Die evangelische Kirche und die Reorganisation ihrer chorischen Kirchenmusik« von *Siegfried Choinanus*. — »Die Orgel als Gegenwartsproplem« von *W. Strube*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./3, Leipzig. — »Wer ist musikalisch?« von *Alfred Heuß*. — »Gehörbildung« von *Heinrich Werlé*. — »Vom schönen Geigenton« von *A. Usthal*. — »Verdis Oper ›Macbeth‹« von *Georg Göhler*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/6, Berlin. — »Eine Verbesserung in den Rhythmisierungsversuchen neumierter und choraliter notierter Gesänge« von *Alfred Lorenz*. — »Das Dufay zugeschriebene Salve Regina eine deutsche Komposition« von *Karl Dèzes*. — »M. A. v. Löwensterns weltliche Lieder« von *Peter Epstein*. — »Zwanzig bayerische Tänze« von *Anton Bauer*.

AUSLAND

ANNALEN II/2, Zürich. — »Die Musik in der deutschen Jugendbewegung« von *Jacques Handschin*.

NEUE SCHWEIZER RUNDSCHAU XXI/3, Zürich. — »Wege des Theaters« von *Ernst Křenek*. Über den »Jonny« schreibt Křenek: »Wohl wird das Werk überall aufgenommen, doch erhebt sich fast durchweg die Frage nach der *Gesinnung*, die sich darin manifestiert. Darin liegt ein sehr bedeutendes Mißverständnis. Es hat seinen Grund darin, daß vor allem das deutsche Publikum im Theater etwas anderes als nur Theater sucht. Es hat den Wunsch, fortwährend belehrt zu werden. Das hängt wiederum mit dem Nationalcharakter der Deutschen zusammen, die ohne eine didaktische Gängelung durch irgendwelche Vorgesetzte nicht leben können, andererseits aber damit, daß sie im ganzen wenig Organ für unmittelbares Kunsterleben besitzen ... Versucht man es aber wirklich einmal, aus der Esoterik in die Tatsachenwelt zu steigen, so setzt sofort der Anspruch der Hörer auf Gesinnungswerte ein. Die Tatsache also z. B., daß ein Neger eine Geige stiehlt, wird nicht als einfache Tatsache und Baustein eines dramatischen Verlaufs genommen, sondern auf ihren moralischen Wert geprüft. Daß bei solcher Anschauungsweise nur ein verzerrtes Bild des künstlerischen Ganzen gewonnen werden kann, ist klar.« Der Komponist befaßt sich dann mit dem Wesen der Operette, mit »ihrer Klischeehaftigkeit« und ihrer »Entsprechung gegenüber einer Gesamtmentalität« ihres Publikums ... »Es wird also nötig sein, das ganze Augenmerk auf die Aufsuchung *typischer* Stoffelemente zu richten.« Křenek fordert für das Opernlibretto »eine immanente Logik«, die nicht »an der äußeren Wahrscheinlichkeit in Bezug auf den Zusammenhang der vorgeführten Tatsachen zu messen ist«.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./8—11, Zürich. — »Hugo Wolf« von *Bertha Witt*. — »Aus der musikalischen Erfahrung« von *Karl Grunsky*.

DER AUFTAKT VIII/3, Prag. — »Ein Prager Passionsbüchel aus der Zeit Rudolfs II.« von *Robert Haas*. — »Alt-Prager Karneval« von *Jan Branberger*. — »Aus Lebensläufen böhmischer Musiker« von *Leo Schleißner*. — »Alt-Petschauer Musikbruderschaft« von *M. Kaufmann*. — »Neues über Glucks Jugend« von *Theodor Veidl*. — »Johann Friedrich Kittl« von *Ernst Rychnovsky*. — »Erzgebirgische Musiker« von *Otto Pretzsch*.

THE CHESTERIAN IX/69, London. — »Über Arnold Schönberg« von *André Cœuroy*. — »Humor in der Musik« von *Evelyn Benham*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 1021, London. — »Nicolai Medtner« von *Leonid Sabaneev*. — »Die Natur der Harmonie« von *Matthew Shirlaw*. — »Die Lehrer der großen Komponisten«

von *Edith A. H. Crawshaw.* — »William Gardiner und die Naturmusik« von *Orlando A. Mansfield.*

THE SACKBUT VIII/8, London. — »Kritik, Leben und Gelächter« von *Rutland Boughton.* — »Bühnenleiter« von *Sydney W. Carroll.* — »Musikalität: ein unterhaltendes Rätsel« von *Cyril Scott.* — »Musikalische Technik« von *Kate Dalliba John.* — »Monteverdi in Oxford« von *Robert H. Hull.*

LA REVUE MUSICALE IX/5, Paris. — »Liebe, Musik und Tanz«, Erinnerungen von *Isadora Duncan.* — »Der Industrialismus in der Musik« von *Lionel Landry.* — »Ein Freund Mozarts: Joseph Mysliweczek« von *Georges de Saint Foix.* Der französische Mozart-Forscher stellt in dieser Studie fest, daß das Oratorium »Isacco«, das Felix Boghen (siehe »Die Musik« XX/7) nach der Florenzer Partitur Mozart zuschrieb, in Wahrheit ein Werk des in Prag 1737 geborenen und in Rom 1781 gestorbenen Mysliweczek ist. Mysliweczek war mit dem jungen Mozart befreundet; sie lernten sich in Italien kennen. Der »Isacco«, der, wie auch Saint-Foix hervorhebt, frappierenden »Mozart-Stil« zeigt, wurde von Mysliweczek für die Fastenzeit 1777 in München geschrieben. — »Tanz-Notation« von *Valentin Parnac.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./9—12, Paris. — »Die Kirchenmusik Bruckners« von *Fritz Munch.* — »Die Jahrhundertfeier der Romantik und der Musik: ›Die Stumme von Portici‹« von *Julien Tiersot.*

MUSIQUE I/5, Paris. — »Die Naturgesetze und die Klaviertechnik« von *Emile Vuillermoz.* — »Arnold Schönberg in Paris« von *Arthur Hoerée.* — »Das letzte Werk Claude Debussys: die ›Ode an Frankreich‹« von *Louis Laloy.* — »Unser Debussy« von *Roland-Manuel.* — »Die Pioniere der amerikanischen Musik« von *Irving Schwerké.*

LA RASSEGNA MUSICALE I/3, Turin. — »Harmonische Evolution und tonale Zerspaltung« von *A. Schaeffner.* — »Webers Sonate in b-moll« von *Luigi Perrachio.*

MUSICA D'OGGI X/2, Mailand. — »Bricciche di etnofonia sarda« von *Giulio Fara.*

DE MUZIEK II/6, Amsterdam. — »Beethovens Vorfahren« von *Charles van den Borren.* — »Die Ruhepause« von *Willem Pijper.* — »Fidelio Finke« von *Erich Steinhard.* — »Exotismen in der europäischen Musik« von *Viktor Beljajeff.* *Eberhard Preußner*

PERSSIMFANS (Zeitschrift des ersten sinfonischen Ensembles des verdienstvollen Kollektivs der Republik) 1927/28, Nr. 8 (Moskau). — »Vor der Masse« von *G. Bergmann.* Die »Perssimfans« hat am 6. Februar d. J. in einem Städtchen in der Nähe von Moskau zwei unentgeltliche Konzerte für die Arbeiter veranstaltet. Freikarten wurden in den Fabriken und Arbeiterheimen verteilt. Von den 18000, die sich gemeldet hatten, konnten nur 3000 im Theater untergebracht werden. Das zweite Konzert begann um 11 Uhr abends. Die Arbeiter kamen von der Schicht direkt ins Konzert, trotzdem sie sich am nächsten Morgen wieder früh zur Arbeit begeben mußten, und hörten mit größter Aufmerksamkeit Beethovens Fünfte Sinfonie. Außer Beethoven standen auf dem Programm Rimskij-Korssakoff, Ljadoff, Glasunoff, Grieg und Wagner. Den größten Beifall hatte, wie nach den verteilten Fragezetteln festgestellt wurde, die Fünfte Sinfonie. — »Béla Bartók und die zeitgenössischen, europäischen Tendenzen« von *Viktor Beljajeff.* — Nr. 9. »Lew Michajlowitsch Pulwer« (zum 30jährigen Jubiläum seiner musikalischen Tätigkeit). Als Zehnjähriger gab er sein erstes Violinkonzert. Fünf Jahre später dirigierte er die russische Operette in der Stadt Staraja Russa. Seit 1922 arbeitet er am Moskauer staatlichen Jüdischen Theater. Er hat eine Reihe von Theaterstücken musikalisch illustriert, Romanzen komponiert, die Musik zum Film »Jüdisches Glück« geschrieben u. a. m. Er gehört zu den tätigsten Mitgliedern und Organisatoren des »Perssimfans« [des ersten dirigentenlosen Orchesters] von seiner Gründung an.

MUSIK UND REVOLUTION 1928/2 (Februar), Moskau. — »Neue Musik und das Recht der Kritik.« »Wir sind für das Recht der Kritik, für das Recht, alles auszumerzen, was vom Standpunkt des gemeinschaftlichen Musikers schädlich, unnütz oder noch unzeitgemäß sich im Gärungsprozeß des Kulturerbes befindet. Wir sind dagegen, daß ›jegliche‹ neue Musik an die Spitze der musikalisch-kulturellen Erziehung unserer Jugend gestellt werde.« — »Die musikalische Arbeit in der roten Armee« von *M. Grinberg.* — »Arbeiterchöre in Deutschland« von *R. Faber.* — »Alexander Ssergejewitsch Dargomuischskij (1813 bis 1869)«, kurzer Überblick von *Wass. Jakowlew.* — »Die musikalische Bildung der letzten zehn Jahre« von *M. Iwanoff-Boretzkij.* — »Die Formalisten und die Marxisten zu den Grundaufgaben der Ästhetik« von *Alexej Awramoff.* *M. Küttner.*

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

N. A. RIMSKIJ-KORSSAKOFF: *Chronik meines musikalischen Lebens.* Eingeleitet und übersetzt von *Oskar v. Riesemann.* Mit einem Vorwort von *A. N. Rimskij-Korssakoff.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Durch dieses Buch hat die deutsche Literatur über russische Musik eine Bereicherung erfahren, deren sich wohl jeder Musikfreund — Berufsmusiker und auch der ernste Laie — aufrichtig freuen wird. Es ist das Bekenntnis eines großen Künstlers und eines ebenso großen Menschen, der dazu noch das Glück hatte, sein eigener Kritiker zu sein, wie das nur sehr selten Künstlern beschieden ist. Unaufdringlich, ohne Selbstgefallen, ohne geringste Phrase oder Pose schildert Rimskij-Korssakoff sachlich und nüchtern, aber keineswegs trocken, sondern mit einer an das Herz gehenden Wärme seine Entwicklung, seine Mißerfolge und Erfolge, sein Streben zur Vervollkommnung und das ständige, nie aufhörende Hinzulernen, das Erweitern und Vertiefen seiner Kunst, die ihm alles war. Wahrlich, ein Leben voll Arbeit, die Freude schafft. Wie plastisch sich in dieser objektivsten aller Musiker-Autobiographien die Gestalt des Verfassers, die Lauterkeit seines Charakters und das ständige, in die Tiefe und Breite wachsende, an Meisterschaft unaufhörlich zunehmende Schaffen des größten russischen Operndichters abhebt — das alles ist in einer kurzen Besprechung nicht wiederzugeben. Das muß gelesen werden.

Sollen aber Einzelheiten erwähnt werden, so möchte ich nur eines noch hervorheben: welche Einfühlungsgabe besaß dieser in die russische Volksseele und die russische Märchenwelt verliebte Stockrusse, der einst sagte, daß es nur nationale Musik gäbe; man beachte sein Verhalten zu Bach, Beethoven, Richard Wagner ... Seine Liebe zur russischen Musik ist ebenso groß, wie seine Hochachtung zur westeuropäischen. Die »Chronik meines musikalischen Lebens« ist ein Buch, das ebenso Sonne, Wärme und Güte ausstrahlt, wie die Musik Rimskij-Korssakoffs.

Die Übersetzung Oskar v. Riesemanns ist in ihrer Einfühlungsgabe, in der Anpassung an die Eigenart des Sprachgebildes, in der spielerischen Bewältigung der nicht unerheblichen Übersetzungsschwierigkeiten eine Meisterleistung. Die Einleitung des Übersetzers, die dem deutschen Leser die Stellung N. A. Rimskij-Korssakoffs in der russischen Musik näherbringt, sowie das Vorwort des verdienstvollen Sohnes des Komponisten A. N. Rimskij-Korssakoff, das den Charakter des Buches und seines Verfassers in knappen, aber prägnanten Umrissen zeichnet, sind noch besonders zu erwähnen.

Robert Engel

ALFR. LORENZ: *Abendliche Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen.* Verlag: Max Hesse, Berlin 1928.

Wir freuen uns, dem Entdecker des Geheimnisses der Wagnerschen Form auch auf dem Gebiete der Geschichtsphilosophie zu begegnen. Gestützt auf die Grundlagen, die sein Vater, der Geschichtsforscher Ottokar Lorenz, geschaffen, errichtet der Sohn einen Gedankenbau, der die abendländische Musikgeschichte als gesetzmäßige Folge eines Wechsels zweier Grundsätze erfaßt, nämlich des homophonen, der die Melodie will, des polyphonen, der eine Mehrheit von Linien führt. Auf einen als rhythmisch vermuteten Choral, der etwa 400 bis 700 das Melodische darstellt, folgen die polyphonen Bestrebungen der Jahre 700 bis 1000. Dann bis um 1300 wiederum die Bevorzugung des gegliederten Stils, wie er uns im mittelalterlichen Minnesang entgegentritt. Was die folgenden Jahrhunderte betrifft, so hat Riemann die Grenze von 1450 selber später aufgehoben. Es ergeben sich auch hier wieder drei Jahrhunderte. Mit Recht weist Lorenz dann die Versuche zurück, die Entstehung der Oper vorzuverlegen. Erst mit 1600 wendet man sich zur Homophonie zurück. Die Betrachtung nimmt nun weiter einen so hohen Standpunkt, daß sich sogar der Einschnitt von 1750 einebnet und Bach ins homophone Empfinden fällt; denn seine Polyphonie ist nicht »Selbstzweck, sondern Selbstverständlichkeit, sie ist nicht erdacht, sondern gekonnt«. Eine Zeichnung mit Bogenlinie und Teilstrichen macht anschaulich, wie Lorenz die Musikgeschichte einteilt. Mit dem 20. Jahrhundert käme wieder der Wille zum polyphonen Stil an die Oberfläche. Gewisse Erscheinungen der Gegenwart erinnern an den »wilden Diskant« um 1300. Doch für die Zukunft, meint der Verfasser vorsichtig, sei es besser, »in der Geschichte nicht an die Wiederholung, sondern nur an das Gesetz der Einmaligkeit zu glauben«.

Was hat es nun mit dem wiederkehrenden Zeitraum von 300 Jahren für eine Bewandtnis? Sie entsprechen dem Dasein von neun

Geschlechtern, und auch die Unterteilung von drei Geschlechtern ist, wie die nach dem einzelnen gleichzeitigen Geschlechte, von der Natur selber hervorgebracht. Den Wechsel solcher Einheiten liest Pinder auch aus der Kunstgeschichte ab. Die einzelnen Belege, die Lorenz aus der Musik gibt, haben viel Einleuchtendes, ja Bestechendes, und wenn wir den Eindruck zusammenfassen, den der Lorenzische Aufbau macht, so können wir nur sagen, daß diese Klarstellung des Ablaufs musikalischen Werdens und Vergehens eine gewaltige Leistung ist, die dem ordnenden und beherrschenden Denken des Musikhistorikers ein leuchtendes Zeugnis ausstellt und überall Beachtung, ja Aufsehen erzwingen wird.
Das Buch regt aber auch zu Ergänzungen an, die sich mitunter zum Einspruch oder Widerspruch verdichten mögen. Der Einwand liegt nahe, daß die Anfänge wesentlich anders verliefen als spätere Zeiten, die des Um- oder Rückblicks nicht mehr entbehrten. Lorenz hat diesen Gesichtspunkt, wie das Nachwort zeigt, keineswegs vergessen. Der Leser könnte aber weiter die Frage stellen, ob nicht später statt des Wechsels ein Ausgleich der Kunstmittel vorliege, ob die Bereicherung aller Mittel nicht einer Gleichgewichtslage zustrebe, in der die beiden »Prinzipe« des Melodischen und des Polyphonen ihre Schärfe verlören? Erneut müßte nachgeprüft werden, ob die Vielstimmigkeit einem klaren Tonartbewußtsein, einer faßbaren Rhythmik wirklich so feindselig war. Und was die Träger aller Geschichte betrifft: Wie steht es mit dem Widerspruch, der ohne Zweifel jedes folgende gegen das vorige Geschlecht aufstachelt und ungerecht macht? Auch Wechsel und Umschichtung der Völker, die sich beteiligten, ist noch nicht hinreichend erforscht. Der Bedeutung vorliegenden Buches tun diese Fragen keinen Abbruch! Es sollte Gemeingut werden. *Karl Grunsky*

HUGO BOTSTIBER: *Joseph Haydn.* Unter Benutzung der von *C. F. Pohl* hinterlassenen Materialien weitergeführt. Bd. 3. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Endlich ist eine empfindliche Lücke in der biographischen Musikliteratur ausgefüllt. Pohls Haydn-Biographie ist abgeschlossen. Es war ein Unternehmen, dessen Schwierigkeit der Fernerstehende leicht unterschätzen wird. Man braucht den Bearbeiter nicht um die Arbeit zu beneiden, das in größter Unordnung und vielfach auch Unleserlichkeit hinterlassene Pohlsche Material zu entziffern, zu sichten und für die Zwecke einer übersichtlichen Darstellung einzuteilen. Zudem galt es, 45 Jahre nach Erscheinen des zweiten Bandes zugleich mit dem dritten den Anschluß an die Entwicklung der musikgeschichtlichen Forschung zu finden. Botstibers Aufgabe war nach Pohls Vorgang in erster Linie biographischer Natur. Und da ist es ihm in der Tat gelungen, vom heutigen Standpunkt aus das von Pohl begonnene Lebensbild lückenlos abzuschließen und überdies durch ein knappes, aber eindringliches Kapitel »Persönlichkeit«, dann auch durch wichtige Anhänge, u. a. eine Haydn-Ikonographie, aufs schönste abzurunden. Wertvolle archivalische Quellen werden nutzbar gemacht (z. B. van Swietens handschriftliche Anweisungen für den Komponisten der »Schöpfung«, ein Gegenstück zu seinen schon bekannten Vorschriften anläßlich der »Jahreszeiten«). Haydns soziale Stellung bei Hof nach den Londoner Reisen erscheint jetzt (S. 108, 289) in neuer Beleuchtung (wachsendes Selbstbewußtsein). Zum berühmten Godesberger Frühstück mit Beethoven 1792 wäre *L. Schiedermairs* Kritik an der Überlieferung (Der junge Beethoven, 1925, Seite 211/12) zu vergleichen gewesen. Auch ist die Etikettierung Mozarts als »der Lebensbejaher und Lebensgenießer« (S. 42) mindestens mißverständlich. Für den die Werke behandelnden Abschnitt hat Botstiber, ausdrücklich betont, »daß eine eingehende kunstkritische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung ... den Rahmen einer Biographie« übersteigen würde (S. VI). Aber trotz dieser berechtigten Einschränkung wahrt dieser analytische Teil nicht ganz die Höhe des biographischen. Von Haydns Klavierkompositionen, die nur im Lichte des »Fortschritts« gewürdigt werden, heißt es (S. 315): »Es ist schmerzlich zu sagen, daß sie für uns im allgemeinen nur mehr als Lehr- oder Übungsbehelfe, für Schüler und Dilettanten, in Betracht kommen.« Schmerzlich ist es jedenfalls, in einer Haydn-Biographie ein solches Fehlurteil zu finden. Die Verwendung der Flöte in der Kammermusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat ihren eigenen geschichtlichen Hintergrund, worüber zu S. 317 eine Anmerkung angebracht gewesen wäre. Ferner durfte zur Stilkritik des »Gott erhalte« auf Alfred Heuß' wertvollen Aufsatz im 1. Jahrgang der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« hingewiesen werden. Alles in allem wird wenigstens vom biographischen Teil des vorliegenden Bandes die Haydn-Forschung, die

sich ja nach dem derzeitigen Stand der Gesamtausgabe immer noch als Stiefkind musikwissenschaftlicher Arbeit erweist, wesentliche Förderung zu erwarten haben.

Willi Kahl

WILHELM ALTMANN: *Handbuch für Streichquartettspieler.* Ein Führer durch die Literatur des Streichquartetts. 2 Bände. Verlag: Max Hesse, Berlin 1928.

Für ein praktisches Handbuch der Streichquartettliteratur konnte wohl kein geeigneterer Verfasser gefunden werden als der verdiente ehemalige Direktor der »Deutschen Musiksammlung«, der den großen Überblick über die gesamte Literatur mit einer kritischen Feder und einer unermüdlichen Freude an selbstausgeübter Kammermusik verbindet. Allen Quartettspielern, vor allem den vielen häuslichen Vereinigungen, von denen die Öffentlichkeit nichts weiß und die eine alte, wertvoll gewordene Kultur bewahren, wird Altmanns Führer unentbehrlich werden. Liebt es der Verfasser stets, vergessene Namen wieder auszugraben und warm für sie zu werben, so ist doch auch die Moderne vollständig und nicht ohne Liebe durchgesprochen. Die Angabe manch wichtiger Themen vervollständigt die Anschaulichkeit des Textes, wenn auch beim Quartettstil, und besonders beim neueren, die nackte Melodie ohne Harmonik und kontrapunktische Führungen vielfach ein gar zu dürftiges Bild des Originals abgibt. Vielleicht hätte man auch gut daran getan, unter Weglassung manch antiquierter Literatur und unter Kürzung einzelner Komponisten (Haydns 83 Quartette) den Stoff in einem einzigen Band zu fassen, was einer möglichst großen Verbreitung des handlichen Führers noch günstiger wäre.

F. Müller-Rehrmann

WILHELM MERIAN: *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern.* Mit thematischen Verzeichnissen, Beispielen zur Intavolationspraxis und einer Studie über die Anfänge des Klavierstils. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Wer von der Bedeutung der Orgeltabulaturen für weite Bezirke der Vokal- und Instrumentalmusik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts weiß, muß das hier vorgelegte Material lebhaft begrüßen. Thematische Verzeichnisse sowie zahlreiche vollständig wiedergegebene Stücke (in moderner Übertragung) helfen hier zum erstenmal die wichtigen Dokumente der sogenannten Koloristen erschließen. Merians besonderes Interesse gilt der von Hans Kotter für den Humanisten Bonifazius Ammerbach angefertigten handschriftlich in Basel erhaltenen Tabulatur, deren Bedeutung für die Anfänge eines selbständigen Klavierstils neben Orgel- und Lautenstil in dieser Zeit schon seine Dissertation über Kotter (1916) hatte erkennen lassen. Dies Problem wird jetzt erneut mit aller Gründlichkeit und der auf so sehr umstrittenem Gebiet angebrachten Vorsicht aufgerollt. Das wichtige Ergebnis dieser Untersuchungen ist die neue Tatsache, daß nicht erst E. N. Ammerbach 1571, sondern schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts Kotters Sammlung, sehr ausgeprägt z. B. in Stücken von Hans Weck, die Ablösung eines spezifischen Klavierstils von der Schreibweise für Orgel bringt, naturgemäß im Bereich der Tänze, und zwar sowohl aus den eigenen Voraussetzungen des Klaviers heraus als auch sichtlich unter Einfluß der Laute. Dieser in höchstem Grade aufschlußreiche stilkritisch gewonnene Beitrag zur Frage der Anfänge eines Klavierstils wird gewiß, wie Merian hofft, in Zusammenhang mit dem vorgelegten reichhaltigen Material Grundlage für weitere Forschung werden können.

Willi Kahl

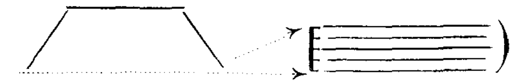
JAAP KOOL: *Die Tanzschrift.* Verlag: Allard, Sèvres 1927.

Mit der inneren Notwendigkeit eines Naturereignisses vollzieht sich die Tanzschriftbewegung: der neue Tanz ist »kompliziert« (wörtlich »zusammen-gesetzt«) geworden,*) weil unser Raumbegriff feineren Abstufungen unterliegt. Raum und Zeit als Funktionen des Tanzes, der Mensch als seine Materie und Zeugungskraft zugleich, sollen in einen gesetzmäßigen, durch eine Schrift denkmalartigen Wesens ausdrückbaren Zusammenhang gebracht werden: das ist der Sinn des Tanzes dieser Zeit und seiner schriftlichen Festlegung.

Jaap Kool hat den Grundirrtum aller Tanzschrift versuche, die Raumgeschehnisse vermittels abstrakter Schriftzeichen auf der ebenen Schreibfläche wiederzugeben zu trachten, erkannt; er hat aber nicht die letzte Folgerung gezogen, die sinngemäß überhaupt die

*) Vgl. zum folgenden meinen Bericht in Heft 11 des vorigen Jahrgangs »Der Tänzerkongreß in Magdeburg« und »Neue Musik-Zeitung« XLIX, Heft 7, wo ich versucht habe, praktische Ausblicke auf eine mögliche Tanzschrift zu geben.

Wiedergabe von etwas Bildhaft-Geformten durch das abstrahierende Medium der Schrift verwehrt. Er kombiniert die vertrauten Zeitwertzeichen und Pausenzeichen unserer Notenschrift, die innerhalb eines flächig gedachten Liniensystems die Bodenwege (Fußarbeit) mit Pfeilrichtungen und »l, r« (linker und rechter Fuß) angeben (Schlüssel des Liniensystems ist der um 90° nach links gedrehte Bühnenaus. schnitt von oben gesehen:



mit einer dreifachen, aus der darstellenden Geometrie gewonnenen Projektion, der horizontalen, der vertikalen und der seitlichen. Man kann dadurch Raumgeschehnisse auf die Ebene projizieren. Das alles klingt gefährlicher, als es aussieht. Was aber die praktische Lesbarkeit anlangt, so kann diese Tanzschrift mit den schlimmsten Partituren (nach denen ja nicht gelesen, sondern verfolgt werden soll) in erfolgreichsten Wettbewerb treten. Der Musiker wird, wenn er die innere Gesetzmäßigkeit einer der neuerdings wie Pilze nach dem Regen aufschießenden Tanzschriften beurteilen will, von den Neumen ausgehen, die ja eine Art Kurzschrift räumlicher Geschehnisse (nämlich der Raumzeichengebung des Regens chori) darstellen und ihre Keimfähigkeit (immerhin!) erwiesen haben.
Kools im Umfang beschränkte Darlegungen können infolgedessen nur Grundsätzliches aussagen. Seine Methode ist zu gedächtnisbelastend; dies ihr psychologischer Grundfehler. Sinn der Choreographie ist und muß sein, das Verständnis zu erleichtern und zu beschleunigen, sonst ist sie spekulative Spielerei und hat nicht die allgemeinverbindliche Gültigkeit, die ihr einzig Daseinsberechtigung verleiht. *Hans Kuznitzky*

WALTER BLOBEL: *Die Lösung des Problems: Das Geigen- und Bratschenspiel in Anpassung an die ihm zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten.* Selbstverlag, Bonn a. Rh.

Dieses 190 Seiten starke Buch eines Geigenpädagogen will aufräumen mit vielen veralteten Spielanweisungen, aber auch mit neueren, auf oberflächlichem physiologischen Halb- und Scheinwissen aufgebauten Lehren, um dann die neugewonnene Anschauung der geigerischen Spieltätigkeitsvorgänge in eine wirklich praktische Spiellehre überzuführen. Die völlige Beherrschung des Instruments kann nach des Verfassers Meinung nur erreicht werden durch weitgehendste Anpassung der Spieltätigkeitsgestaltung an die dem Instrument, dem Bogen und unserem Bewegungsapparat (Hand, Arm) in ihrem Aufeinanderbezogensein zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten. Der erste, weitaus ausführlichste Teil behandelt die Bogenführung. Ich glaube es unseren Lesern schuldig zu sein, hier die Zusammenfassung von des Verfassers Spiellehre wörtlich mitzuteilen, damit sie über die Ausdrucksweise und Anforderungen selbst urteilen können; sie lautet: »Nach Einstellung von Fingern, Handwurzel und Ganzarm zum Bogen und diesem zur Saite haben wir im Muskel-Glieder-Tätigkeitsgefühl von innen heraus aktiv bewußt zu wollen 1. den Daumen-Zeigefinger-Handwurzel-Linksrolldrehdruck in Verbindung mit Handwurzel-Schulter-Ellbogen-Linksdrehdruck . . . 2. den Daumen-Mittelfinger-, wie auch den Mittelfinger-Kleinfinger-Rechtsdrehdruck in Verbindung mit unmittelbarem Handwurzel-Schulter-Ellbogen-Rechtsdrehdruck, 3. den Daumen-Mittelfinger-Linksdrehdruck in Verbindung mit Handwurzel-, Handwurzel-Schulter-Ellbogen-Linksdrehdruck, 4. aktives Tonwollen und die Fortbewegung des Bogens und der Fingerdruckpunkte mit Hilfe von Handwurzel-Schulter-Ellbogen (Streichtätigkeit) in Voranstellung zur Drucktätigkeit.« Der Verfasser führt dann ein Experiment dazu vor und kommt zu dem Ergebnis, daß, wenn dieses Experiment mit der von ihm erläuterten geistigen Einstellung ausgeführt wird, unsere Spieltätigkeits-Wollensaufgabe bei der Erlernung der Bogenführung weit einfacher ist, als sie auf dem Papier aussieht! Später betont er nochmals, daß seine Lehre für den ersten Augenblick viel schwieriger als in Wirklichkeit ist. Im einzelnen wird manches auch sonst Beachtenswerte, z. B. über die Bekämpfung des für die Bogenführung so sehr schädlichen Lampenfiebers, geboten. Im zweiten Teil ist die linksseitige geigerische Spieltätigkeit behandelt. Besonders bemerkenswert erscheinen mir die Ausführungen über den Fingersatz chromatischer Tonfolgen, wenngleich Blobels Fingersatz für jede Saite 1—2, 1—2—3—4 nicht jeder Hand genehm sein wird. Hoch interessant ist der dritte Teil, der eine Kritik bekannter und namhafter Werke über das Geigenspiel bringt und wirklich als Führer durch das Labyrinth unterschiedlicher Anschauungen anzusehen ist.
Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

ARNOLD SCHÖNBERG: *Suite für kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinette, Geige, Bratsche, Violoncell und Klavier op. 29.*

— *III. Streichquartett op. 30.* Beides im Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die bestimmende Dialektik der Geschichte von Schönbergs Werken hat einen neuen Umschlagspunkt erreicht. Die konstruktive Durchdringung des vollendet subjektivierten Komponiermaterials, die aus Variationentechnik und kontrapunktischer Empfindlichkeit gegen Stufen- und Tonwiederholungen in der Zwölftonkomposition rational und material geleistet war, hat sich mit den bestehenden Formen gesättigt, die sie durchsichtig machte; alte Suite, Sonate und schließlich in den Chören die strengsten Bildungsweisen des imitatorischen Stiles sind im Stoff der zwölf nur aufeinander bezogenen Töne definitiv ausgeformt. Daran aber ist kein Genügen: alle Freiheit der Fantasiekonstruktion bleibt wach in Schönbergs Musik, durchleuchtet die bestehenden Formen bereits und will schließlich abermals sprengen, was an gesetztem Sein ihr irgend den Weg verlegen möchte; will ihre Form autonom bestimmen. Das ist nicht so zu denken, als ob Schönberg des aufgelösten Stiles in Willkür sich wiederum erinnert und ihn mit Zwölftontechnik erfüllt hätte. Vielmehr ruht die objektive Gewalt der Schönbergschen Dialektik darin gerade, daß die Probleme jedes Werkes von der Verfahrungsart des vorhergehenden derart notwendig gemacht sind, als ob es nur gälte, dort aufgeworfene technische Fragen zu lösen, während der Übergang von der Frage zur Lösung den Übergang in eine neue Sphäre Musik bereits bezeichnet. Die bewegende Kraft des jüngsten Umschlages ist die Frage, wie sich die Zwölftontechnik so handhaben lasse, daß, ohne die Strenge irgend zu mindern, der Ablauf der Reihen und die Reihen selber als kompositorischer Stoff nicht fühlbar werden, sondern hinter den Mitteln der thematisch-kompositorischen Technik verschwinden. Die Reihe soll nicht Themenmaterial mehr bleiben, sie stellt allein noch die virtuelle Thematik dar, die als solche überhaupt nicht manifest wird. Damit ist zugleich eine neue Auflockerung der thematischen Charaktere als solcher gefordert, die in den lockeren Formen ihre getreue Konsequenz findet. Zugleich aber wirkt die Gebundenheit der bisherigen Zwölftonkompositionen weiter. Von der Strenge der Zwölftontechnik ist nichts abgegangen, nur die Möglichkeiten der Reihenteilung, Kombinatorik, Transposition sind derart bereichert, daß die volle Mobilität der früheren Werke wiederhergestellt ist. Die Neigung zu den bestehenden Spielformen, zum rondohaften Wesen vor allem, wirkt weiter; jedoch die Leichtigkeit des Spiels ist wieder die des Pierrot geworden. Zugleich aber und entscheidend erfolgt der Durchbruch in eine völlig fremde konstruktive Fantasieregion.

Wenn das Reihenmaterial sich völlig hinter den thematischen Ereignissen verbirgt, so liegt es nahe, eine durchgehende Zwölftoneinheit zu konstruieren, der leichte Enthüllung nicht droht und die hinter dem Rücken der Musik jene organisiert. Wie dem Bläserquintett und der Klaviersuite liegt der Kammersuite und dem dritten Quartett jeweils konstantes Zwölftonmaterial zugrunde. In der *Kammersuite* ist es die Reihe es-g-fis-ais-d-h-c-a-g-gis-e-f-cis. Sie wird im ersten Satz zunächst in einigen Einleitungstakten akkordisch zusammengeklappt, dann ziemlich geschlossen — in der Weise des Bläserquintetts nochmals — als Hauptthema exponiert: die Geige bringt es zu luzider Begleitung als faßliche Melodie. Die Fortsetzung freilich bereits entwickelt die eigentümliche Technik der neuen Werke. Sie zerlegt die Grundreihe in Gruppen von je vier Tönen, die jedoch nicht etwa ihrer Originalgestalt entstammen, sondern abwechselnd aus Krebs, Originalgestalt, Umkehrung usw. entnommen sind. Da zugleich die alternierenden Holzbläsermotive, die so entstehen, nicht etwa mit jenen viertönigen Gruppen zusammenfallen, sondern jene Gruppen oftmals aus den letzten Tönen eines Holzbläsermotivs und den ersten des folgenden zusammengesetzt sind, so bleibt bei vollständiger Determiniertheit aller Ereignisse die Freiheit ihrer Erscheinung völlig gewahrt; niemals wird mechanischer Reihenablauf spürbar. Die komplementäre Begleitung ist nicht etwa frei, sondern durch Vertikalisierung des Reihenmaterials gebildet. Es kann hier dem Zwölftonaufbau des Werkes nicht detailliert nachgegangen werden, nur der Anfang war andeutend zu bezeichnen, um eine Vorstellung von der Faktur und ihrem Sinn zu geben. Der synthetischen Einheit von Spiel und Strenge bleibt der gesamte Satz treu. Die erste Themengruppe wird zunächst gedrängt fortgesetzt, dann unter Bezug auf die Motive des eigentlichen Hauptthemas — will sagen: dessen Rhythmik, denn auf die Reihe ist ja unterschiedslos alles bezogen — weitergeführt, stets in lebhaftem Charakter

und mit der leisen Möglichkeit des Übergangs aus der sinfonischen Expansion in die lyrische Verschränkung. Eine längere, sehr reich gebaute Überleitung, die an die transponierte Umkehrung der Hauptgestalt anknüpft, mündet in eine rondomäßige Anführung des Hauptthemas und dann unmittelbar in den Seitensatz. Dieser Seitensatz, aus einer Transposition der Originalgestalt und deren Krebs gewonnen, hat, ähnlich wie das dritte Thema aus dem Scherzo des Quintetts, zugleich losen Triocharakter, geht nicht in der Sonatenform auf, wird aber doch nicht als Trio selbständig: seit der Serenade kennt man Schönbergs einzigartige Fähigkeit zu derart schillernder, neuscherzoser Formbildung. An den Humor des Trios der Tanzszene mahnt denn auch der zarte Ton dieses Themas über den simpeln Bässen; Schönbergs drittes Ländlerthema, gewiß nicht zufällig in seiner ironisch expressiven und rührend verquerten Haltung. Dies Thema, wieder ein Unikum, drängt sich zu einer Schlußgruppe, in die schon wieder das Hauptthema hineinspielt. Dann beginnt eine reguläre Durchführung nach Sonatenart mit vielen imitatorischen Künsten. Aber sie ist trügend wie die fausse reprise der vorklassischen Sonate: kaum kann sie sich entfalten, da geht sie in eine ausführliche, sehr getreue und sehr umgestaltete Wiederholung des Überleitungssatzes der Exposition über. Schließlich kommt es doch zur Durchführung des Hauptthemas; man kann sich denken, daß in ihr nichts gespart ist. Aber es bleibt ihr nicht mehr viel Zeit: die eigentliche Reprise des Hauptthemas, andeutungsweise und sehr verkürzt, gerät dazwischen. Sie leitet ohne Umstände, ohne die bereits repetierte Überleitung, in den Seitensatz, dessen Triocharakter damit noch stärker sich betont. Für die Schlußgruppe stehen ein paar Takte; dann beschließt eine flotte, ganz kurze Koda aus dem Hauptthema den Satz. Er wurde näher behandelt, weil heute allein Formanalyse Schönbergs neue Kompositionsweise deutlich macht. Hatte er im Quintett die Sonate selber dargestellt, so improvisiert er jetzt über die Sonate, lockert sie mit Rondogelenken, mit der Scherzodualität, spielt Fangball mit einer großen Themengruppe und triumphiert in einem der virtuosesten und zugleich mit Charakteren gefülltesten Stücke, die ihm je gerieten. Die Folge hält sich auf der gleichen Höhe. Der zweite Satz ist Schönbergs Auseinandersetzung mit dem Jazz: nicht dessen kunstgewerbliche Assimilation, sondern völlige Verwandlung im kompositorischen Prozeß. Die Synkope weicht einem rhythmischen Reichtum, wie er selbst bei Schönberg noch nicht da war. Den Instrumenten erwachsen erregend neue Aufgaben; wer von Spielmusik redet, kann hier zeigen, ob er zu spielen vermag. Die Form nähert sich dem Rondo. Der dritte Satz ist das Variationenstück über »Ännchen von Tharau«. Das Thema, als unveränderte E-dur-Melodie, ist in der kunstvollsten Weise auf die vertikal eingesetzte Reihe und ihre Umkehrungs- und Krebsgestalten abgepaßt und wird in der Folge stets als besondere Reihe dem gleichfalls beibehaltenen Reihenmaterial kontrastiert, zugleich aber auch im alten Variationssinn thematisch verarbeitet. Es erscheint ursprünglich in einer bei den Schlüssen irregulären rhythmischen Vergrößerung, die es derart von den Zäsuren unterscheidet, daß der Eindruck einer atonal begleiteten tonalen Melodie ganz vermieden wird, weil nirgends die Kadenzen zusammenfallen. Besonders schön die Koda, die mit allen Motiven spielt. Der ganze Satz erhält sich die Neigung zu Sequenzbildungen und einen leichten Serenadenton. Das Finale ist eine brillante Gigue von knappen Dimensionen, zweiteilig, ein deutlicher Suitencharakter. Vor seinem Ende kommt es zu einer sehr zarten langsamen Episode. — Dem konstruktiven Reichtum der Suite ist der der Instrumentation äquivalent. Kontrast und Zusammenfassung der beiden Triogruppen, zwischen denen das Klavier vermittelt; radikale Ausnützung des Streicherklangs zumal in Flageolettmelodien, besonders aber der kühne, griffige, transparente, oft höchst virtuose Klaviersatz erzielen eine ungeahnte Einheit von Zeichnung und Farbe, der bereits ein neuer Orchesterstil impliziert. Es ist, als wäre die Registrierungskunst des Quintetts mit der schwebenden und dichten Gruppenkoloristik der Serenade multipliziert.

Verwandt in Technik und manchem Detail, doch fremder wieder dem Spiel das dritte Quartett. Die zugrunde liegende Zwölftonreihe gliedert sich in zwei Fünfton- und eine Zweitongruppe: g-e-dis-a-c; h-b-cis-gis-d; eis-fis. Die Reihe wird sowohl als Ganzes wie in ihren drei Unterteilen verwertet und ihre Unterteilung führt zu zahllosen Möglichkeiten der Abwechslung, die zumal der erste Satz souverän ausnutzt. Die Form des Werkes ist zweiteilig disponiert. Ein sehr großes, schwer belastetes Eröffnungsstück balanciert drei kürzere und leichtere Teile. Der erste Satz ist ein mächtiges Präludium mit tokkatamäßig

durchgeführter Bewegung. Von der Sonate zeigt er allein die Andeutung der Themendualität und der Reprise, in der die Reihenfolge der Themen dann vertauscht zu denken wäre. Aber die Bindung des durchgeführten Motivs ist stärker und fühlbarer als die Sonatendualität. Das durchgeführte Motiv verdiente eine eigene Biographie. Im Charakter hat der Satz die Gewalt völlig konstruktiver Distanziertheit: ein Monument des einsamen Willens. Es folgt ein expressives, fremdes, dunkles Adagio mit einer marschartigen Partie als Mittelstück; dann ein sehr faßliches, leichteres Intermezzo. Das Rondo endlich ist das loseste Stück, das die Zwölftontechnik bislang hervorbrachte; im entlegensten Kunststück selbstverständlich hinmusiziert und von strömendem Fluß, dabei schalkhaft lustig bis zum Übermut. — Unter Verzicht auf alle dem impressionistischen Klang entnommenen Fermente: Dämpfer, Flageolett, col legno, die Schönberg vordem in die Konstruktion hineinzwang, ist mit der durchbrochenen Satzkunst und der Meisterung der Lagen der Einzelinstrumente sowohl wie ihres Miteinander ein völlig originaler, expansiver und zugleich thematisch plastischer Quartettklang erzielt.
Den Werken des heutigen Schönberg gegenüber geziemt sich keine Kritik; mit ihnen ist Wahrheit gesetzt. Die Betrachtung hat sich darauf zu beschränken, in materialer Analyse auf ihren Erkenntnisstand hinzuweisen. Im übrigen stehen für das Werk die Aufführungen ein: für das Quartett die vollkommene und oft gewürdigte von Kolisch, für die Suite die unmittelbar bevorstehende unter Leitung des Komponisten.

Theodor Wiesengrund-Adorno

MAURICE RAVEL: *Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

So liebenswert der französische Meister ist, *dieses* Werk wird seine Freunde nicht mehren. Es zeigt den Impressionismus in einer Krise, der er nicht entgehen konnte. Die erregungslose Keuschheit des Klanges, die im Gegensatz zum tristanischen Klangorgiasmus entstanden ist und die uns den Impressionismus so reizvoll machte, ist hier zu einem Ende getrieben, an dem die Erstarrung wartet. Der Klang ist in diesem Werk von einer Gläsernheit und Sprödigkeit, die mit dem Willen zur Durchsichtigkeit des Satzes nicht entschuldbar ist. Allenfalls im Thema des ersten Satzes spürt man etwas von französischer Grazie. Ganz unmöglich aber sind der zweite Satz, der kaum mehr als das rhythmische Gerippe eines Blues bietet, und ebenso der letzte, ein Perpetuum mobile, dessen gleichmäßige Sechzehntel der Geige nur äußerlich die Bewegung weitertreiben. Hier ist Klangbewegung Selbstzweck geworden. Die Erfindung in diesen beiden letzten Sätzen ist gleich Null; der Klavierpart durchweg von einer Beschränkung, die *nicht* mehr weise ist. Auch der ewigen Quintenparallelen, die im ersten Satz beinahe die Hälfte der Harmonik ausmachen, wird man schließlich überdrüssig. Man hat die Empfindung, als wolle sich der Klangsinn, der jahrhundertelang den Reiz paralleler Quintenführung entbehren mußte, jetzt durch gehäufte Anwendung entschädigen. Allzu deutlich zeigt diese Sonate die Enge von Ravels Ausdrucksbereich. Impressionismus und neufranzösische Klangwerte werden vermischt, Anlehnungen an Strawinskij, den großen Anreger der jungen Franzosen, sind sichtbar. Parallel geführte große Septimen, im ersten Satz häufig angewandt, sind beinahe Strawinskijs geistiges Eigentum, das man ebensowenig ungestraft übernimmt wie seine zweiteilige, motorische Rhythmik. Man fühlt die Fremdheit dieser Stilelemente, obwohl sie geschickt eingebaut sind. Dem Reiz französischer Formgebung kann man sich selbst in diesem Stück nicht entziehen. *Kurt Westphal*

JOH. HYE-KNUDSEN: *Quartett für Flöte, Oboe (engl. Horn), Violine und Violoncello op. 3.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Es sind nicht nur die Farbenwirkungen, die das viersätzige Werk des dänischen Komponisten auffällig machen. Es ist thematisch reizvoll und fesselnd im Aufbau. Man erkennt die sichere und leichte Hand eines reifen Gestalters. Die Farben erscheinen nicht als Zufälligkeiten oder als Laune, sondern sie schmücken, an den Charakter der Instrumente gebunden, folgegerecht die fein gezogenen Linien. *Rudolf Bilke*

RALPH KUX: *Weihnacht — Ostern. Sechs Gesänge auf Vokale für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung.* Selbstverlag des Komponisten.

Ist es möglich, daß eine Komposition, welche im Jahre 1927 entstanden ist, auf der rein diatonischen Kadenz I—IV—V—I beruht und aus unerbittlich aneinandergereihten Achttakten besteht, ehrlich empfunden ist? Ich glaube: Nein; das Seelenleben des heutigen Menschen kann sich in Ausdrucksformen ver-

gangener Epochen nicht verkörpern. Daß in diesen Gesängen auch Dreitakte, Modulationen und sogar Sekundenfortschreitungen (unausgesetzt über drei Seiten!) zu finden sind, ändert nichts an der Sache: sie sind grenzenlos manieriert und müssen für jeden Dilettanten, der den vierhändigen Klavierauszug einer Beethovenschen Sinfonie und die Kinderszenen von Schumann gespielt hat, ungenießbar sein. Dagegen werden sie ihre Wirkung auf ein ungebildetes und gläubiges Publikum nicht verfehlen: sie werden ihm eine religiöse Stimmung vortäuschen können.

Es ist künstlerisch sehr wohl zu verantworten, wenn ein Komponist seine Ausdrucksmittel aus Gründen der Pädagogik — sei es Kinder- oder Volkserziehung — auf das Einfachste beschränkt. Diesen Zweck hat Ralph Kux offenbar nicht verfolgt. *Paul Weiss*

HANS GÁL: *op. 28. Sonate für Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein Werk von seltener Einheitlichkeit, tief empfunden, tief ergreifend, reich an Einfällen, klar und sicher gearbeitet, glänzend instrumentiert. — Die Form ist die der klassischen Sonate: Sonatensatz, Scherzo, Variationen, Rondo — mit einer leise angedeuteten Verwandtschaft der Themen. Der erste Satz unberührt zart; der zweite voll lebenspendenden Humors und tänzerischer Bewegung, wie nur manche Scherzi von Beethoven; das Thema innige, hingebende Liebe, die Variationen leider etwas matt; das Rondo kein Höhepunkt, aber glückseliges, schalkhaft lächelndes Ende. — Der Stil überaus gesangvoll, etwas eintönig kadenzierend, doch durchaus eigenartig und in glücklichstem Gleichgewicht von Linie und Zusammenklang.

Kein bahnbrechendes Werk, aber das Werk eines Meisters. *Paul Weiss*

GÜNTER RAPHAEL: *Sechs Improvisationen für Klavier op. 3.* Edition Steingräber, Leipzig.

Reger ist das Vorbild auch dieses Komponisten. Aber der Reger der mittleren Schaffensepoche: der vom klargeschwungenen Bogen eines volkstümlichen Melos überwölbten, zusammengehaltenen und gegliederten Chromatik etwa der »Silhouetten«, des »Tagebuches« oder der »Schlichten Weisen«. Als durchaus romantisch eingestellter Komponist, wurzelt Raphael einerseits in den seiner Natur entgegenkommenden Werken Regers, anderseits aber auch im deutschen Volkslied und sucht die Verschmelzung von Kunst- und Volksromantik auf ganz ähnlichen Pfaden wie seinerzeit Reger selbst und nach ihm so mancher Folklorist von heute: in der Verbrämung des Volksmelos mit Kunsttechnik. Im »Intermezzo« und in der »Romanze« gelingt ihm dies auch; hier schlägt er einen zwar bescheidenen, aber echten Ton deutscher Rassenhaftigkeit an. *Alexander Jemnitz*

NIKOLAUS MEDTNER: *op. 48. Zwei Märchen für Klavier.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Berlin-Leipzig-Riga.

Das erste Stück: »Tanzmärchen« hat rhythmisch interessante, prägnante Gedanken und eine kunstvolle Form. Die Einfachheit und Unmittelbarkeit der Themen steht jedoch in einem störenden Widerspruch zu dem orchestralen, sehr virtuosen Klaviersatz und zu den viel zu breit ausgesponnenen Durchführungen: eine unerquickliche Mischung von Einfalt und Bravour.

Das zweite Stück: »Elfenmärchen« ist technisch weniger anspruchsvoll, gefällig und unbedeutend. *Paul Weiss*

A. GOEDICKE: *op. 36. Sechzig leichte Klavierstücke für Anfänger.* Verlag: Staatsverlag, Moskau — Universal-Edition, Wien.

Das erste der vorliegenden beiden Hefte ist mit das Beste in seiner Art. Mit den einfachsten Mitteln bietet der Komponist reizvolle, formvollendete und abwechslungsreiche Stückchen. Im Umfange von vier Tönen, unisono; im Umfange von drei (!) Tönen mit Dudelsackquinte im Baß; eine pentatonische Melodie, einstimmig: *Musik* von der ersten Klavierstunde an. Allerdings sind nicht alle Stücke auf gleicher Höhe und das zweite Heft fällt merklich ab. *Paul Weiss*

JOSEPH SCHILLINGER: *op. 12. Fünf Stücke für Klavier.* Verlag: Staatsverlag, Moskau — Universal-Edition, Wien.

Ein wahrhaft erschreckendes Notenbild! Wenn man genauer hinschaut, wundert man sich, weshalb ein simpler Quartsextakkord von a-moll e-gisis-his geschrieben werden muß, dann merkt man, daß hinter dieser »modernen« Notierung gar nicht so sehr moderne, aber ganz nette, manchmal fast geistreiche Unterhaltungsmusik mit ein wenig vom Jazz angehauchtem Rhythmus steckt.

Paul Weiss

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Es war vorauszusehen, daß der Mozart-Bekenner und Mozart-Pfleger *Bruno Walter* auch den »Figaro« in den Spielplan der *Städtischen Oper* aufnehmen würde. So sehr auch die Weiträumigkeit des Hauses hinderlich scheint; sie wird, hofft er, durch die innere Beseelung des Werkes überwunden werden. Diesmal aber kam als erschwerender Umstand hinzu, daß Maria Ivogün als Susanne ausfallen mußte. Auf ihre Mithilfe hatte Walter in erster Linie gerechnet. So sehr auch die Umrisse der Vorstellung feststanden: die Menschen auf der Bühne haben den Rahmen zu füllen und den Verlauf des Abends zu bestimmen. Man kann heute, wo die Übelstände der Erstaufführung halb und halb beseitigt sind, sagen, daß auch dieser Mozart im Hause der Städtischen Oper gedeihen wird. Die Schwierigkeit, die Rezitative deutlich und dabei lebendig zu machen, ist so groß, daß hieran vor allem das Tempo, damit aber auch der Lustspielcharakter des Werkes scheitern kann. Zunächst schien es auch so. Es war ein Bruch zwischen dem Parlando und der Vollmusik zu bemerken. Heut aber fließt der Strom der Partitur, und man freut sich der Durchseelung Mozartscher Musik, unter der die Beschwingtheit nicht leidet. Enttäuscht war man zunächst von der Gräfin der *Grete Stückgold*, die, nach längerer Abwesenheit aus Amerika heimgekommen, an ihrer Stimme Schaden genommen zu haben schien. Es ist aber wohl möglich, daß auch diese Beeinträchtigung des Edelmaterials nur vorübergehend ist. Jedenfalls stellt sich schon heraus, daß die Mittellage dieser Sopranstimme ihren Eigenklang bewahrt hat. Daß *Lotte Schöne*, weniger als Page, doch mehr als Susanne einen Vorgeschmack der künftigen Leistung der Ivogün gibt, ist von großem Vorteil für den Gesamteindruck; denn Persönlichkeiten, Mozart singende Persönlichkeiten sind auf der Bühne nicht zu entdecken. Aber in vollkommener Übereinstimmung mit dem Mozart-Stil Walters ist die Ausstattung des bewährten Müncheners *Preetorius:* alle Verschnörkelung ist gemieden, die Linie und einheitliche Grundfärbung jedes Aktes erreicht. — *Klemperer* ist auf Urlaub. Strawinskijs »Oedipus« ruht, wie denn überhaupt das Wesentliche Klempererscher Opernbehandlung in der Zwischenzeit zurücktreten muß. Die *Kroll-Oper*, Sorgenkind des Staates, der sich durch den Vertrag mit der Volksbühne belastet hat, arbeitet fast ganz unter dem Ausschluß jener Öffentlichkeit, die man als das große Publikum betrachtet. Es gibt fast ausschließlich geschlossene Vorstellungen. Immerhin wird der Versuch gemacht, das Arbeitsprogramm durchzuführen: *Puccinis* Triptychon erscheint im Spielplan. Als Neuheit hat »Schwester Angelika« zu gelten, die Puccini besonders am Herzen lag, aber von den Opernbesuchern als süßlich empfunden wird. Die Aufführung der drei Einakter, unter Leitung *Zemlinskys*, ist durchaus rühmenswert; der Bariton *Krenn* und *Käte Heidersbach* stehen im Vordergrunde.

Adolf Weißmann

BARMEN-ELBERFELD: Wie groß der Abstand zwischen Pfitzner und Wagner ist, läßt sich im Jahr 1928 (bei der Erstaufführung des »Armen Heinrich« in Barmen) doch deutlicher feststellen als bei der Mainzer Uraufführung 1895. Pfitzners in diesem »Jugendwerk« schon fertiger Stil wirkt in der feinen Verästelung der Linien unerhört modern, nicht weniger durch die Objektivität, mit der der Komponist bei aller Wärme seinem Stoff gegenübersteht. Wie vergeistigt erscheint alles äußere Geschehen! Man kann fast von Bildern statt von Handlung reden. Freilich verläuft diese innere Dramatik nicht in großen Linien wie im Tristan, sie entbehrt vielmehr (außer im 3. Akt) der rechten Steigerung und steht dadurch ihrer Wirkung im Wege. Diese Ströme herrlichster Musik beglücken den Hörer, aber sie reißen ihn nicht mit fort. Die Aufführung unter *Franz v. Hoeßlin* und *Wolfram Humperdinck* wurde dem Werk in hohem Maße gerecht. Einen neuen Beweis seines großen Könnens gab Humperdinck mit der in zarteste Märchenstimmung getauchten Inszenierung der »Königskinder«. *Egon Wildens* Bühnenbilder und *Fritz Mechlenburgs* musikalische Leitung trugen wesentlich zum Gesamteindruck bei. Zu ragender Höhe erhob sich eine »Walküren«-Vorstellung der »Alt-Akademiker« durch die Mitwirkung von *Helene Wildbrunn*, *Wilhelm Rode* und *Karl Braun*. Des Wälsungenpaares Wonne und Weh aber ist wohl kaum je mit so viel Adel und Verinnerlichung gestaltet worden wie von *Emmi Krüger* und *Gunnar Graarud*. *Walter Seybold*

BREMEN: Die allgemeine nervöse Unruhe auf allen Gebieten des heutigen Musikbetriebes im Theater wie im Konzertsaal ist ein Zeichen innerer Ratlosigkeit. Was man

auch versucht, ob hypermodern, urromantisch, klassisch, vorklassisch oder antik — das zahlende Publikum wird immer dünner. Besonders im Theater. Hier beginnt die durch Werfels Verdi-Roman begünstigte flotte Verdi-Renaissance stark abzuflauen. Wir hatten hier allein in diesem Jahr von Verdi so ziemlich alles, was von ihm in Deutschland gangbar ist: Die Macht des Schicksals, Maskenball, Traviata, Troubadour, Rigoletto, Aïda, Otello und das beste, den Falstaff. Die Macht des Schicksals war bald überwunden; Werfel hat die Zerfahrenheit des Textes auch nicht beseitigen können. Der Maskenball gewann an Terrain, besonders seit *Heinrich Rehkemper* als Gast den René sang. In letzter Zeit tritt aber Verdi hinter den Franzosen stark zurück. Boieldieus Weiße Dame hält sich weiter im Spielplan; Massenets Manon freilich wurde nur mit Mühe ein paar Male wiederholt. Saint-Saëns' Samson und Dalila wirkt aber weiter durch theatralischen Pomp und gute Besetzung. — Jonny hat nun übrigens auch ausgespielt. Schließlich doch eher als man dachte. Was nun? Große Ratlosigkeit.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Die Breslauer Oper brachte an zwei aufeinanderfolgenden Abenden nicht weniger als drei *Uraufführungen* heraus: Die »reichsdeutsche« von *Arnold Schönbergs* Musikdrama »Die glückliche Hand«, ein Tanzspiel »Das Fest des Königs« nach Motiven *Rameaus*, und endlich *Händels* auf die Bühne überpflanztes Oratorium »Josua«.

Die »Glückliche Hand« ist schon 1912 geformt worden und hat ihre eigentliche Uraufführung elf Jahre später an der Wiener Volksoper erlebt. Der regsamen Wiener Schönberg-Gemeinde gilt sie als das grundlegende und bisher unübertroffene Werk der »atonalen« Opernproduktion. Um so größer war die Enttäuschung, als uns hier diese »Glückliche Hand« gereicht wurde. Das Buch — soweit von einem solchen überhaupt geredet werden kann — hat sich der Komponist selbst geschrieben. Es besteht hauptsächlich aus den sehr minutiösen, dennoch zum Teil einfach unerfüllbaren Darstellungsvorschriften Schönbergs. Drei Personen betreten die Bühne: der Mann, das Weib, der Herr. Von ihnen verlautbart nur der Mann hie und da ein paar kurze Worte, wenn er in Ekstase gerät, gelegentlich auch ein paar knappe Sätze, Weib und Herr geistern sprachlos im Hintergrunde herum. Glücklich ist die Hand des Mannes, weil sie von der Hand des Weibes, das im übrigen den Mann seelisch und körperlich mißhandelt, einen Augenblick berührt worden ist, aber leider bleibt sie nicht lange glücklich. Bald danach, am Schlusse des etwa zwanzig Minuten währenden »Dramas mit Musik«, liegt der Mann schon wieder, wie am Anfang, zusammengekrümmt am Boden, ein bissiges »Fabeltier«, eine Fledermaus-Hyäne, im wunden Nacken. Zwölf Gesichter, die aus einem Vorhang hervorlugen, bezischeln spöttisch des Mannes klägliches Abenteuer. Die Deutung des scheinbar so mysteriösen Vorgangs ist im Grunde banal. Es ist die alte Geschichte des (wohl besser: eines) schaffenden Künstlers, der am Weibe seine Kraft gewinnt, am Weibe immer wieder zerbricht. Die den in seinen Einzelheiten höchst sonderbaren Vorgang illustrierende Musik besteht zum größeren Teil aus heftigen Klanggeräuschen eines unverhältnismäßig großen Orchesters, zum kleineren Teil aus Kunstpausen. Ob die Zeit jemals kommen wird, die die Schönheit dieser trotz ihrer Überhitztheit kalten, jedes starken Gedankens — möge er nun atonal oder tonal sein — baren Musik begreift, steht zu bezweifeln. Die Schönberg-Verehrer trösten sich damit, daß fast jeder kühne Erneuerer der Kunst bei seinem Erscheinen von der Mitwelt zunächst abgelehnt worden ist, und schließen aus der unbestreitbaren Tatsache, daß Schönberg als Musikdramatiker bisher abgelehnt worden ist, daß er ein starker Erneuerer der musikalischen Kunst sei.

Das Schicksal der Ablehnung traf ihn auch hier. Nach der *ersten* Wiedergabe der »Glücklichen Hand« rührte sich keine Hand. Danach erschien Schönberg selbst auf der Bühne, um einen Vortrag abzulesen, der sich mit musikalischen Gegenwarts-Problemen im allgemeinen und der »Glücklichen Hand« im besonderen beschäftigte, übrigens in sympathisch bescheidenen, keineswegs sensationell oder polemisch gefärbten Worten. Auf den Vortrag folgte alsbald eine *zweite* Aufführung der »Glücklichen Hand« und nun erscholl höflicher Achtungsbeifall, den die anwesenden Wiener Schönbergianer nach Kräften zu stärken suchten. Vielleicht wäre sogar noch ein »Erfolg« zustande gekommen, wenn man die »Glückliche Hand« gleich ein drittes Mal gegeben hätte. Statt dessen exekutierte unser Ballett, um den trotz doppelter »Glücklicher Hand« und Schönberg-Vortrag immer noch angebrochenen Abend zu füllen, das oben erwähnte Tanzspiel zu Rameauschen Weisen.

Obwohl es nicht in allen Teilen gelungen war — unser Choreograph *Herbert Gargula* hatte die barocke Idee, indische und ägyptische Tempeltänze aus der graziösen Rokoko-Zierlichkeit Rameaus herausholen zu wollen —, erzielten dennoch Rameau und seine leichtbeschwingten Interpreten jenen Applaus, nach dem sich die »Glückliche Hand« vergeblich ausgestreckt hatte. Der Schönbergsche Einakter wurde von *Fritz Cortole is* mit möglichster Einfühlung in den Komponisten dirigiert, von *Herbert Graf* in getreuester Anlehnung an die komplizierten Bühnen- und Farblichtvorschriften Schönbergs inszeniert. Die paar Takte des »Mannes« sagte *Gerd Herm Andra* mit sonorem Baßbariton deutlich auf.

Unser Stadttheater hat schon im Vorjahre ein Oratorium Händels, den »Belsazar«, auf seine Bühne gestellt. Diesmal kam »Josua« an die Reihe, der einen noch schwierigeren Fall darstellt als der wenigstens mit *einer* dramatischen Gipfelszene geschmückte »Belsazar«, da ihm solche bühnenmäßige Episoden vollkommen fehlen, sein Inhalt, von einem idyllischen Liebesduo abgesehen, durchaus religiös-epischen Charakters ist. Es handelt sich zwar um den kriegerischen Einbruch der Israeliten ins Gelobte Land, aber alle ihre Kämpfe spielen sich hinter den Kulissen ab. Auf der Bühne werden nur Arien zum Preise Gottes und seiner Diener Josua, Othniel usw. gesungen. Die Regiemethoden unseres eifrigen Händel-Vorkämpfers Herbert Graf unterstreichen noch die undramatische Wesensart des »Josua«. Er zwingt den biblischen Gestalten die hieratisch-steife Einheitsgeste auf, die jeden persönlichen Impuls des Darstellers ausschaltet, und läßt die Arien ständig von einem »Bewegungschor« begleiten, dessen monotone Gebärdensprache bald ermüdend wirkt, zumal sie sich keineswegs immer dem Gefühlsinhalt der Gesangsstücke anschmiegt. Nur einige Massenszenen machten Eindruck, zumal die des 5. Bildes, in dem der aus mehreren hundert Mitwirkenden bestehende Bewegungschor die wechselvollen Phasen der Schlacht um Kanaan in stummer Beredtsamkeit wuchtig schilderte. Außer den musterhaft studierten Gesangschören auf der Bühne gab es auch wieder noch »betrachtende« Chöre in Zivil (Singakademie und ein Männergesangsverein), die in den Orchesterlogen seßhaft waren und ihre Betrachtungen nach Noten anstellten. Auch dieser Anblick trug, genau wie im »Belsazar«, keineswegs dazu bei, die Berechtigung der von Graf propagierten Oratorienbühne zu erweisen.

Helmut Seidelmann vermittelte in großem Zuge die herrliche Musik, die im »Josua« aufgespeichert ist und die noch mit einigen Händel-Einlagen, so mit der populären Hymne »Dank sei Dir, o Herr!« bereichert wurde. Öffentliche Generalprobe und Erstaufführung stellten je eine Sonderbesetzung zur Konkurrenz. Josua waren *Peter Unkel* und *Adolf Fischer*, dessen hinreißendes Temperament selbst über die ihm angelegten Regiefesseln siegte, als Othniel alternierten *Gerd Herm Andra*, der starke Baß, und *Karl August Neumann*, der milde, lyrische Bariton, die vogelstimmig zwitschernde Achsa wurde ungemein poetisch von *Rose Book*, mit größerem Organ, aber kühler von *Sylvia Feller-Altheim* gesungen, dem alten Feldherrn Kaleb dienten die gediegene Edelreife *Rudolf Wittekopfs* und der jugendfrisch tönende, aber am Koloraturanspruch Händels scheiternde Baß *Hans Görlichs*. *Erich Freund*

BUDAPEST: Die königliche Oper hatte in letzter Zeit drei Premieren: »Das Haus der Monate«, Mysterium nach Hans Heinz Ewers von *E. Törzs*, Musik von *Albert Siklós*, *Uraufführung*, dann als Erstaufführungen: »Der Nußknacker«, Ballett mit der Musik von *P. Tschaikowskij* und »Die vier Grobiane«, komische Oper von *E. Wolf-Ferrari*. Der Inhalt des ersten Stückes bewegt sich um seinen Titel: ein Kranker, dem Tode geweihter Maler, schuf ein Bild: Das Haus der Monate. Die zwölf Monate sitzen da, d. h. immer nur deren elf, denn Einer ist immer von der unerbittlichen Zeit abberufen, um seine Schuldigkeit draußen in der Welt zu tun. Sie sitzen da, alt, müde, stumpfsinnig, dem Trunk und Spiel frönend, bis die Stimme der Zeit ertönt, um einen jeden der Reihe nach seiner Pflicht zuzuführen. Dieses Bild wird im Traume der Malersgattin lebendig. Sie will natürlich die Zeit festhalten, und hauptsächlich den Monat März, denn zu dieser Zeit soll nach Aussage des Arztes der Maler sterben. Doch alles Bitten ist vergebens, auch er zieht seinen unerbittlichen Weg. Am nächsten Morgen aus dem Traume erwachend, findet die Frau ihren Mann tot. Er hat die Frist nicht abgewartet und sich selbst getötet, somit die Zeit für sich wenigstens zum Stillstand gebracht. Dieser traurigen, doch nicht wirkungslosen Handlung hätte man nur dann erfolgreich gerecht werden können, wenn alles in traumhaft mystischer Weise dargestellt worden wäre. Leider geschah vom Textbuch und der

Regie aus gerade das Gegenteil. Es ist alles durch zahlreiche Banalitäten und unnötige Volkstümlichkeit auf die krasse Wirklichkeit gestimmt. Dazu schrieb Herr Siklós eine feine, meisterlich instrumentierte, die Situationen trefflich schildernde, charakteristische Musik. Was das Textbuch verbrochen hat, hätte eine gute, stark stilisierende Regie noch teilweise retten können. So aber wurde alles in den Verismus einer quälend langweiligen Trauerstimmung herabgezogen. Schade um die Musik.
Das am selben Abend gegebene Ballett: »Der Nußknacker« ist nun das ausgesprochene Gegenteil. In dem bekannten Kindermärchen wimmelt es von Süßigkeiten, sowohl in den Dekorationen, die Märchenland und Tortenberge darstellen, als auch in der holden Lieblichkeit der Balletteusen. Tschaikowskij läßt dazu im Orchester ebenso süße, recht herzhaft instrumentierte Tanzrhythmen der guten alten Zeit ertönen. Zeitalter: ungefähr Wiener Weltausstellung 1873, also Salon-Praterstimmung auf russische Weise.
Das dritte Stück: »Die vier Grobiane« von *Wolf-Ferrari* hatte entschieden einen durchschlagenden Erfolg. Es erübrigt sich, auf die von Goldoni stammende, recht lustige, manchmal possenhafte Handlung näher einzugehen. Die Musik von Wolf-Ferrari nährt sich in bekannter und mehr oder weniger anerkannter Weise aus Mozartschen Traditionen. Sie ist frisch, geistreich, lebendig und amüsant, ohne Probleme zu suchen oder solche lösen zu wollen. Man amüsiert sich köstlich, doch ertappt man sich dabei, daß es manchmal langweilig ist, sich so anspruchslos nett zu unterhalten. Die Aufführung ist ausgezeichnet. Die leicht fließende ungarische Übersetzung von *V. Lányi*, die stilvollen Dekorationen von G. *Oláh*, die gesanglich und darstellerisch prachtvoll durchgeführten Hauptrollen der Herren *Szende*, *Dalnoki*, *Komáromi*, *Wenzell*, und der Damen *Bársony*, *Medek*, *Halász*, *Szabó*, sowie das temperamentvoll lebendige Orchester unter *A. Fleischers* Führung, sichern dieser lustigen Oper einen dauernden Erfolg.
Die Bestrebungen der Städtischen Oper, ebenfalls Novitäten herauszubringen, ist anerkennenswert, doch war der Griff diesmal nicht sehr glücklich. Das Märchenspiel *Rimskij-Korssakoffs:* »Schneeflöckchen« ist trotz seines allegorisch-sinnigen Inhaltes etwas verblaßt. Die Musik, bei allem stark national russischen Charakter in seiner völkischen Naivität auch etwas veraltet. »Scheherezade« desselben Komponisten verdankte ja seinen Erfolg auch nur dem glänzenden russischen Ballett. Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet und hatte ihren wohlverdienten Erfolg.

E. J. Kerntler

CHEMNITZ: Der dem Herkömmlichen sonst treu ergebene Spielplan fand erwünschte Belebung durch Méhuls noch immer wirkungsvollen »Joseph« und Aubers »Fra Diavolo« bei hörenswerter Darstellung. Die überarbeitete »Ariadne auf Naxos« von Strauß erfuhr ihre berechtigte Genugtuung, nachdem ihr die Novemberstürme 1918 das Dasein verübelten. Zum großen Tag wurde die Erstaufführung des »Bärenhäuters« im Beisein *Siegfried Wagners* mit *Malata* am Pult und unter *Dieners* Regie. Obwohl leistungsfähige Kräfte vorhanden sind, fehlt unserer Bühne noch der Anschluß an den wahrhaft neuen Opernstil. Fast alle Neuheiten, selbst wenn sie so beachtlich wie das »Wunder der Heliane« von Korngold sind, sind epigonal betont. Eine Ausnahme machte Křeneks »Jonny«. Führte er nicht zu seelischem Gewinn, so doch zumindest zu neuer Erkenntnis. *W. Rau*

DARMSTADT: Das zweite Drittel der Spielzeit zeichneten keine besonderen Ereignisse aus. Dem diese Zeitspanne beherrschenden Karneval entsprechend fand hauptsächlich die leichtere Oper und die klassische Operette Berücksichtigung. Donizettis »Liebestrank«, Sullivans »Mikado« und Heubergers »Opernball« erfuhren teilweise recht originelle Inszenierungen. Wesentlichere Arbeitsleistungen, wie z. B. eine sensationell angekündigte Neubearbeitung von Aubers »Stumme von Portici« u. a. m. stehen noch aus. Im Personalbestand stehen wichtige Änderungen bevor. Der Opernoberspielleiter *Mutzenbecher* ist an die Oper in Frankfurt a. M. verpflichtet, ein Ersatz bis jetzt noch nicht gefunden. *Hermann Kaiser*

DORTMUND: Die Hauptereignisse unserer Oper in der letzten Zeit waren die in der Hauptsache geglückten Neueinstudierungen zweier wertvoller moderner Werke, der »Königskinder« und des »Rosenkavalier«. Die Dirigenten *Kugler* und *Sieben* gaben mit den beiden in verschiedenem Geist wertvollen Werken ihr Bestes. Von den tüchtigen Mitwirkenden sind die Damen *Musselli*, *Teschenmacher* und *v. Thillot* sowie die Herren *Bodmer*, *Moog* und *Wünsche* zu nennen. In »Samson und Dalila« wie »Rienzi« bewährten sich *Theo Dörich* und *Bruno Zilzer* als großzügige

Leiter, *Reiner Minten*, die Damen *Wolffreim* und *Ziegler* neben Chor und Orchester ausgezeichnet. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Das erfreuliche Unternehmen eines Mozart-Zyklus bringt zur Zeit alle Werke des Meisters vom »Idomeneo« bis zur »Zauberflöte«. Das Glanzstück darunter ist — seltsamerweise — »Cosi fan tutte« in einer ganz allerliebsten, von *Otto Erhardt* und *Fritz Busch* betreuten Aufführung. »Don Giovanni« leidet nach wie vor unter den Slevogtschen Dekorationen, die der Meister zwar etwas umgemalt hat, ohne ihnen aber ihren nun einmal unbühnenmäßigen Charakter nehmen zu können. Auch musiziert Busch hier mit übereilten Tempi gar zu einseitig im Giocosa-Stil. In »Entführung« ist die Neubesetzung des Osmin mit *Ivar Andresen* ein kapitales Prachtstück an stimmlicher Schönheit und ungeschlachtem Humor. »Idomeneo« wird in der Levickischen Bearbeitung nach wie vor als eine etwas gezwungene Gluck-Studie mit historischem Respekt entgegengenommen. An den übrigen Aufführungen hat sich Wesentliches nicht geändert. Eine Freude war es, *Nany Larsen-Todsen*, die Bayreuther Brünnhilde, in der »Walküre« als Gast zu sehen; trotz teilweiser stimmlicher Indisposition wirkte der durchgeistigte Stil ihrer Gestaltung überzeugend. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Nach langem Stillstand des Spielplans machten wir kurz nach den Uraufführungen die Bekanntschaft mit *Igor Strawinskijs* »Oedipus rex« und *Kurt Weills* »Der Zar läßt sich photographieren«. Ersterer auf jede Bühnenwirksamkeit bewußt verzichtend, doch in seiner unpathetischen Art von tiefgehender Wirkung. Herbe Starrheit klassizistischer Größe wird belebt durch Vitalität des Rhythmischen und große Kantabilität. Trotz des allzulang ausgesponnenen Duetts betont Weills opera buffa schmissig das Groteske. Beide Werke in durchaus gediegener Wiedergabe, wenn auch das zweite regietechnisch an vielen Stellen des humoristischen Elementes entbehrte. *Carl Heinzen*

ESSEN: *Rudolf Schulz-Dornburg* brachte auf unserer winzigen Bühne den »Boris Godunoff« als beste Aufführung der Saison und überzeugende musikalische Leistung heraus. Den Boris sang *Lothar Lessig*, stimmlich wie mimisch hervorragend; erwähnenswert der warme Alt *Anna Bargos* (Schenkwirtin), *Max Willner-Lore Schwartz* (Dimitri—Marina) und die das Bühnlein fast verzaubernden Bilder *Hein Heckroths*. Des *George Edwards* »Lady X«, ebenfalls von Schulz-Dornburg betreut, erwies sich als amüsante, zugkräftige Operette, der ihr Vater eine gut gearbeitete Partitur mitgegeben. *Caspar Neher* schuf dazu einen tollen Bilderwirbel. Überraschend gut fanden sich die Opernkräfte (*Leo Husler—Else Schulz-Dornburg* als seriöses, *Florian Haller—Else Betz* als Buffo-Pärchen) in dieser Aufgabe zurecht. Ein hinreißend getanzter Tango *(Werner Stammer—Inger v. Tramp)* sei nicht vergessen. In den Weihnachtsballetten (Debussy, Ravel, Mozart) und Kammertänzen der Tanzbühne lernte man neben *Keith* und *Stammer* die graziöse *Frida Holst* und die temperamentvolle *Aino Siimola* schätzen. Im übrigen ist das Opernrepertoire sehr ungleichwertig: eine gute »Undine«, ein ausgezeichneter »Hoffmann« (mit wundervollen Bildern *Heckroths*) unter *Felix Wolfes* — ein sehr unkultivierter »Holländer«, in dem nur der frische Steuermann *Heinz Oertelts* ansprach, ein grobes »Tiefland« unter *Alfons Dressel.*

Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: Stets noch hält die Frankfurter Oper mit der Aufführung diskussionsmöglicher, zeitgenössischer Werke zurück. Kann von Zurückhaltung überhaupt noch die Rede sein? In der letzten Zeit gab es gar keine Novität; außer einer nicht durchwegs glücklichen, wenn auch von der Regie sehr belebten Neueinstudierung des Zigeunerbaron nur Cosi fan tutte, in einer allerdings durchwegs sorgsamen Aufführung, mit sehr anmutigen Bildern von *Siewert*, hübschen Einfällen von *Wallerstein* und guten Tempi von *Clemens Krauß*. Es geht nicht an, die mangelnde Popularität des Werkes allein auf die spannungslose Durchsichtigkeit der Handlung, die eher musikalische denn szenische Extension, die klangliche Kontrastarmut der Sextettoper zu schieben; denn all dies sollte die Vollkommenheit der Musik spielend paralysieren, deren Form in der schmerzlichen Distanz des Spätwerks sich völlig in sich verschließt. Viel eher wäre zu fragen, ob nicht eben jene Vollkommenheit vom Werke abschrecke, in dessen klarem Spiegel der Hörer sich selbst als sterblich erkennt; ein Weniges an Niedrigem, Papagenohaftem, Leporellohaftem mangelt der Oper, die Trauer ihrer Vergeistigung durch den Reflex von Wirklichkeit zu versöhnen. So lebt nicht Cosi fan tutte, sondern dauert; aber

immer wieder hat davor das Staunen zu beginnen und keiner kann unverändert am Denkmal vorüberschreiten, auch wenn dessen Sprache die der Hieroglyphen ist. Frau *Gentner-Fischer* sang sehr schön als Fiordiligi, die Despina lag bei Frau *Kern* in den graziösesten Händen und Herr *Ziegler* stellte ein gutes Zwischenwesen von Intrigant und Buffo.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GOTHA: Eine neue »Oberon«-Bearbeitung von *Hermann Kaiser* (Darmstadt) fand im Gothaer Landestheater ihre erste Aufführung. Kaiser strebt vor allem nach Vereinfachung des unnützen und immer störend empfundenen dialogischen Aufwands, wirft den ganzen Kaiser-Karl-Apparat über Bord und bringt durch neue Motivierungen der Handlung bei Oberon und Hyon einen klareren und dramatisch geschlossenen Ablauf auf die Bühne. Einige dabei notwendig werdende musikalische Eingriffe werden taktvoll und werktreu vollzogen, besonders erweist sich die Übernahme des Quartetts, das sonst die Bagdad-Episode abschließt, an den Schluß (der sich nunmehr schon in Tunis vollzieht) im Verein mit dem Schlußchor als überzeugendes Mittel zur Schaffung eines opernmäßig kraftvollen und musikalisch logischen Abschlusses.

Dietrich Diestelmann

GRAZ: Daß in einer der Kunst geweihten Zeitschrift kein Raum für politische Betrachtungen sein darf, ist klar. Und doch kommt der Chronist an einem Umstand nicht vorbei, der jeden Kunstfreund mit Empörung erfüllen muß. Die einzige Partei, die sich in Österreich ernsthaft der notleidenden Theater entsinnt, ist die sozialdemokratische. Sie stellte im Parlament kürzlich den Antrag, den Provinzbühnen eine Subvention von 700000 Schilling zu bewilligen, mit welcher Summe nicht nur Graz seine Oper wieder hätte öffnen, sondern auch die Bühnen kleinerer Städte guter Musik hätten teilhaftig werden können. Dieser durchaus lobenswerte Antrag wurde von den anderen Parteien niedergestimmt, bloß weil er — sozialdemokratischer Antrag war. Um diese Taktik völlig ins demagogische Fahrwasser gleiten zu lassen, wurde ein Gegenantrag eingebracht, die (sozialdemokratisch verwaltete) Stadt Wien möge auf die Eintrittskartensteuer der Staatstheater zugunsten der Provinzbühnen verzichten. Erstens ist diese Summe nicht einmal ein Drittel der oben genannten, womit kaum Graz allein hätte geholfen werden können, zweitens wird dieses Geld von Wien ausschließlich zu Wohlfahrtszwecken verwendet ... Wenn Graz also auch im nächsten Spieljahr keine Oper hat, weiß man, wo man danken muß. Das Bürgermeisteramt ist allerdings am Werke, durch Verhandlungen mit dem Bühnenverein wenigstens eine halbjährige Opernspielzeit zu sichern und überdies durch eine Verschmelzung mit der reichen Rundfunkgesellschaft materiell das Theater sicherzustellen. An Opernaufführungen konnten nur Lohengrin (Staatsopergastspiel) und Aïda (Volksoper, Wien) gebracht werden.

Otto Hödel

HALLE a. d. S.: Die Opernleitung von *Erich Band* brachte Pfitzners »Christelflein«, ferner »Carmen«, »Die weiße Dame«, »Figaros Hochzeit«, »Fidelio« und zum ersten Male Marschners »Vampyr« heraus. Alle Aufführungen zeugten von Fleiß und bestem Willen, aber es fehlt uns für einige wichtige Hauptrollen an geeigneten Kräften. Die schönsten Opernpläne lassen sich nur unvollkommen verwirklichen, wenn ausschlaggebende Partien nicht in den rechten Händen liegen. Das ist hier leider der Fall. Ein großer Teil unseres Opernpersonals verläßt uns schon wieder. Das Leitmotiv der Direktion scheint zu lauten: Alles fließt. *Martin Frey*

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters hat *Siegfried Wagners* frühem »Bärenhäuter« nach einem Vierteljahrhundert unter *Egon Pollaks* sorgsamster Orchesterbeeinflussung, mit *Gunnar Graarud* (dem Tristan des heutigen Bayreuth) als Bärenhäuter zu einigen Aufführungen von nachhaltiger Wirkung verholfen. Noch günstiger erwies sich die Wiederkehr von R. Straußens »Ariadne« unter Pollak und einer Regie von Intendant *Sachse*, die den Lebensmasken alles Marionettenhafte genommen und bei ständigem Ineinandergreifen zweier Gattungen warm strömende Menschlichkeit dem Stücke sicherte. Wenig künstlerisch ergiebig war die Neustudierung von Meyerbeers »Afrikanerin«, die trotz der vielgepriesenen teuren Vollkommenheiten des neuen Bühnenhauses sich nur auf einige gute Solotänzer stützen konnte. Das Gastspiel der *Dusolina Giannini* hat auch heuer mit Leistungen aus erstaunlich reifer musikalisch-dramatischer Einheit der Künstlerin vollsten Anteil und reichsten Zuspruch gesichert.

Neuerdings hat es die Oper mit Neueinstudierung des Mozartschen Don Giovanni und des

Sullivanschen Mikado bewenden lassen; den letzteren auch — die Zugkraft zugunsten der Bühnenwohltätigkeit zu mehren — mit neuer, üppiger Szene bedacht, nach *Willy Davidsons* Plänen. Der Kassenerfolg ist geringer gewesen als die Vorteile, die sich aus Besetzungsmöglichkeiten ergaben: mit *Egon Pollak* am Pult, *Max Lohfing* als Ko-ko und unserer Heroine *Emmy Streng*. Mit der Dreiheit *Karl Günther*, *Lohfing*, *Helene Falk* sind auch die Vorteile des »Don Juan« gegeben. Die Gastspiele der *Dusolina Giannini* und der *Lotte Lehmann* sind in der Oper die stärksten Anziehungskräfte gewesen. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: In fleißiger, gewissenhafter Arbeit förderte unsere *Städtische Oper* unter auserlesenem Gelingen verschiedene Erstaufführungen. Sie brachten in der »Frau ohne Schatten« von Richard Strauß einen vielerorts auf gesicherten Erfolg geprüften Treffer, der in der glänzenden Mache und musikalischen Farbenfreudigkeit zwei Stimulantien besitzt, um über die Gebrechen der mystisch belasteten Handlung hinwegzutäuschen. *Rudolf Krasselt* hatte sich des Werks mit intuitiver Wesenserfassung angenommen. (Solisten: *Fanni Wahrmann-Schöllinger*, *Hertha Stolzenberg*, *Emmy Sack*, *Karl Giebel* und *Adolf Lußmann* mit *Paul Stieber-Walter* alternierend.) Die andere Erstaufführung betraf eine dramatisch weniger belangreiche, als sich musikalisch vornehm, mit leiser Anlehnung an Wagner und Puccini gebende Oper »Cœur-Dame« von *Hugo Röhr*. Ihre musikalischen Werte zu erschließen, war *Arno Grau* künstlerisch bestens aufgelegt, während *Emmy Sack*, *Karl Hauß* und *Paul Wiesendanger* für die Hauptrollen ausgezeichnete Vertreter waren. Das vor Jahresfrist in Berlin aus der Taufe gehobene Ballett »Don Morte« von *Max Terpis* mit anreizender, klangimpressionistischer Musik von *Friedrich Wilckens* bestand auch bei uns in der von *Yvonne Georgi* mit hoher Eignung besorgten Einstudierung die Probe auf seine Stimmungskraft. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: Kreneks »Jonny« hat nun auch hier aufgespielt. Wenn er bei uns kein Glück machte, lag das vielleicht zum Teil daran, daß die erste Aufführung als Festvorstellung geradezu lächerlich und kleinstädtisch aufgezogen war. Man kam in ein mit Girlanden und Lorbeerbäumen geschmücktes Theater. Diese Aufmachung, dazu bei diesem Anlaß, verstimmte von vornherein. Die Aufführung selbst war im übrigen recht gelungen, vor allem szenisch gut. — Zu erwähnen ist ferner eine sehr eindrucksvolle Wiedergabe der Gluckschen »Iphigenie auf Tauris« mit *Nina Lützow* in der Titelrolle, ein heiterer Abend mit Donizettis »Don Pasquale« und Verdis »Macht des Schicksals«. Damit sind wir am Ende, denn der Spielplan ist im übrigen von einer beispiellosen Langweiligkeit. Das ist zum Teil aus den augenblicklich ganz verfahrenen Verhältnissen hier erklärlich. Man sucht einen neuen Intendanten, verhandelte monatelang mit Schillings, bis sich die Sache zerschlug. Nun ist es März geworden. Wer wird es jetzt noch wagen, die Karre aus dem Dreck zu ziehen. So ist denn bei den maßgebenden Stellen auch stark die Rede davon, die Oper vorerst ganz zu schließen, was im Interesse der politisch und kulturell exponierten Lage Königsbergs höchst bedenklich wäre. (Siehe auch S. 631.)
Otto Besch

KOPENHAGEN: Die Wiederaufnahme im Herbst von Verdis Otello war ein glücklicher Griff, und die Oper hält sich noch auf dem Repertoire auch wegen der Gestaltung der Titelrolle (*Niels Hansen*) und der Desdemona (*Tenna Frederiksen*); später hat man von der Oper wenig und von Neuem gar nichts gehört, bis kurz vor Weihnachten eine Aufführung der Tschaikowskijschen Oper »Pique Dame« stattfand. Mit diesem alten und veralteten Werk hat die Oper keinen Sieg gewonnen. Eine kostbare Zeit ist verloren gegangen durch innere (Kompetenz-)Streitigkeiten, die leider bis in die Öffentlichkeit drangen — Ruhe scheint wieder hergestellt zu sein, den »großen Wurf« unserer Oper hat man bisher in dieser Saison vergebens erwartet.
William Behrend

MÜNSTER: Die *Uraufführung* der lustigen Oper »Schlag 12« von *Franz Ludwig*, dem Reger-, Riemann- und Pembaur-Schüler, wurde mit großer Spannung erwartet. Die alte Kunststadt Münster erlebte die Sensation eines großen Erfolges, der nicht nur in der Höflichkeit des Publikums begründet war. Man kennt Ludwig als ausgezeichneten Theoretiker und Praktiker. Mit dieser Oper lernte man ihn kennen als Komponisten von Temperament, Technik und Erfindung. Vor allem aber ist Ludwig Rhythmiker, und die Rhythmik der neuen Oper wird am meisten dazu beitragen, die Uraufführung als den Anfangserfolg einer Reihe von Aufführungen ansehen zu können.

Leider teilt der Komponist das Geschick zahlreicher Komponisten durch ein Libretto, das in der Idee durchaus nicht schlecht erfunden, im Aufbau jedoch reichlich unzulänglich ist; der Text wird sich eine Umarbeitung gefallen lassen müssen, weil es um die Musik sich lohnt. Wer von dem immerhin noch jungen Komponisten ein Bekenntnis zur »modernen« Musik oder gar zur Atonalität erwartete, wurde durch die bewußte Betonung der Kompositionsweise nach der Art der alten Spieloper nicht unangenehm enttäuscht. In leichten Melodien fließt die Musik dahin, erfindungsreich ohne sentimental zu werden, erfreuend nach gesunder Musikantenart; und geistreich sind die Themen, ohne immer originell zu sein. Der Publikumserfolg ist durch Geistererscheinungen, Gewitter und Romantik aller Art gesichert, die künstlerische Anerkennung wird durch die Musik erst erstritten. Daß diese zum glänzenden Siege führt, ist der Gefälligkeit der Harmonie, dem Geschick der Instrumentierung, die trotz aller Dicke gegenüber manchen Gesangpartien stets den Musiker von Geschmack verrät, und der überzeugenden Innigkeit der Empfindung zu danken. Der Stil des Werkes ist ganz und gar alte Spieloper mit den Charakteren des Orchesters, Fagott, Flöte und Horn. In diesem Stil war die Uraufführung durch *Hans Nikolaus Mang* genial inszeniert. Die Posse des Textes wird durch die Musik zur lustigen Oper geadelt, und das Werk geht seinen Weg über die Bühnen, wenn es so geschickt aufgemacht wird wie bei der Uraufführung in Münster. Die verdienstvollen Mitarbeiter am Erfolg waren *Anton Imkamp, Josef Berzé, Else Kaethner, Jaques Fresko, Werner Schnicke, Josef Lex, Josef Grimberg, Julius Kiefer, Willi Auerbach* und *Mary Daalen*. *Rudolf Predeek*

NEAPEL: Am 4. Februar war im San Carlo Theater Großkampftag. *Uraufführung* von »*Giuliano*«, ein Prolog, zwei Akte und ein Epilog von *Rossato*, Musik von *Ricardo Zandonai*. Die äußere Aufmachung imponierend. Minister und faschistische Parteigrößen, Telegramme Mussolinis und des Präfekten von Trient, entsprechende Zeitungsreklame, kurz, nationale Angelegenheit. Schon früher hatte eine ähnliche glänzende Aufmachung die beiden ersten Opern Zandonais (Heimchen am Herd und Conchita) nicht über Wasser gehalten, aber später hat er zwei große, ehrliche und verdiente Erfolge errungen mit Francesca da Rimini (1914) und Romeo und Julia (1922). Seitdem steht der 45jährige in der ersten Reihe der Anwärter auf den Platz Puccinis und trotz des Rückschlags der nordischen Stoffkreisen entnommenen Oper I Cavalieri di Ekebu (1925) hätte er heute auf die Mache verzichten können.
Giuliano ist also — ein Prolog, zwei Akte und ein Epilog. Eduard Hanslick spottete vor 40 Jahren über die heilige Scheu der Wagner-Epigonen, ihre Werke Oper zu nennen. Heute genügt nicht einmal das Wort Musikdrama mehr, lieber gar kein Gattungsbegriff. Giuliano ist eine mittelalterliche Legende im Stil des Armen Heinrich. Der Ritter und Jäger Giuliano, dem ein verwundeter Hirsch prophezeit, er werde seine Eltern töten, flieht davor in ferne Lande und erringt dort Schloß und Weib. Diese letztere, Reginella, erkennt in einem greisen Pilgerpaar die Eltern Giulianos, nimmt sie auf. Giuliano findet die Eltern im eigenen Ehebett und erschlägt sie. Die Prophezeiung ist erfüllt, der büßende Pilger (nach Rom, nach Rom) wird vom Heiland aufgenommen und erlöst.
Man braucht kein Verehrer von »Jonny spielt auf« zu sein, um diese Geschichte auf der Bühne herzlich langweilig zu finden. Dergleichen kann heute nur eine geniale musikalische Gestaltungskraft erträglich machen, denn es ist vor allen Dingen ein Oratorienstoff. Zandonai hat eine gedankenreiche Partitur von vollendeter Instrumentationstechnik geschrieben, aber — er hat keine Oper schaffen *wollen*, und den nötigen, neuen musikdramatischen Stil für diese Legende nicht finden *können*. Daher ein Schwanken zwischen beiden. Am besten gelungen die opernhaften Partien, wie das Liebesduett, am wenigsten die oratorienhaften, wie der Epilog mit dem Heiland. Kein Fortschritt Zandonais über Francesca da Rimini hinaus und kein Markstein in der italienischen Opernentwicklung der Gegenwart. Aber — wenn einmal stark gekürzt — ein interessantes Werk. *Maximilian Claar*

NÜRNBERG: Die »Dürer-Oper« von *Gustav Mraczek*, die man in Nürnberg für die bevorstehenden Feierlichkeiten anfangs als Festgabe in Aussicht genommen hatte, enttäuschte durch ihr allzu belangloses Libretto von *Artur Ostermann* erheblich. Das Wagnis, eine derartige Gestalt in die Kulisse zu stellen, erfordert in der Tat tiefer begründete Konflikte und einen stärkeren dramatischen Aufbau. Schade um so viel ehrlich empfundene, wertvolle Musik! Sie zeugt in ihrer ganzen Faktur

nicht nur von einem gereiften, potenten Musiker, sondern kann fraglos auch Anspruch auf Eigenwerte erheben. *Karl Schmidt* brachte die vielen Schönheiten der Partitur eindrucksvoll zur Geltung. Einen großen Erfolg hatte die Nürnberger Bühne mit der Erstaufführung von Korngolds »Heliane«. An diesem Werk bewährte sich (wie seit langem nicht) die respektable Leistungsfähigkeit des ganzen Ensembles. Der berauschende, oft bis ins Raffinierte gesteigerte, zum Teil auch etwas geblähte Orchesterklang wurde in seiner ganzen Farbenpracht von blühenden Melodien und harmonischen Alterationen durch *Bertil Wetzelsberger* kultiviert. *Luise Löffler-Scheyer*, eine stimmlich reich begüterte Heliane, *Karl Nolde* als Fremder, *Jaro Prohaska* als Herrscher und *Paul Grüder* als Spielleiter hatten an der charaktervollen Aufführung ihre großen Verdienste. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Unsere beiden subventionierten Bühnen haben im März im Zeichen Spaniens und Italiens gestanden. Die Opéra-Comique brachte als Neuaufführungen drei Werke *Manuel de Fallas* heraus, von denen man nur die 1914 erstmalig aufgeführte, zweiaktige Oper in vier Bildern »La vie brève« kannte. Der Sinn der schnell sich abspielenden, mehr veristischen als psychologischen Handlung liegt in den von den Schmiedegesellen im ersten Akt gesungenen Versen »Unglücklich, wer als Amboß geboren, nicht als Hammer!«. Der Amboß hier ist die unglückliche Salud, die, von ihrem Geliebten verlassen, vor Kummer stirbt. Malerisch, von zahlreichen Tänzen durchsetzt ist die Partitur, in der der Komponist in andalusischen Rhythmen lebhafte Farben und Kontraste in reicher Instrumentierung entfaltet. Sie ist eine der ersten Kundgebungen der jungen spanischen Schule gewesen und wird durch ihre Kürze und Plastik gefallen. — »L'Amour sorcier«, ein Drama aus dem Leben andalusischer Zigeuner, ist ein Ballett mit Gesang. Die ganze Partitur ist aus Zigeunerweisen zusammengesetzt, in der sich der Musiker frei entfaltet. Die Inszenierung hätte für die schmucklose Handlung, die jedoch in einem ganz eigenen Milieu, in das der Musiker uns mit Intensität zu versetzen gewußt hat, sich abspielt, phantastischer gestaltet werden können. — Mit »Les Treteaux de Maître Pierre« huldigt de Falla dem großen Cervantes. Es ist eine Episode aus dem zweiten Teil des »Don Quichotte«, die er, strikt dem Text des berühmten Romans folgend, für die Bühne bearbeitete. Auch hier ist die Inszenierung nicht auf der Höhe der Partitur, und das Vorbeidefilieren der Puppen des Meisters Pedro, das uns von seinem jungen Diener mit beabsichtigter Monotonie erklärt wird — Cervantes selbst hatte dafür eine Art gregorianischen Kirchengesanges vorgeschrieben und Falla ist ihm hier getreulich gefolgt — wird schwerlich interessieren. Man müßte für die Wiedergabe ein kleineres Theater wählen, oder besser das Konzert. Die Partitur erlaubt dem Orchester, in dem die Sänger (Don Quichotte, Sancho und der Gastwirt) placiert sind, nur zwanzig Musiker: neun Bläser, acht Streicher, Harfe, Schlaginstrumente und Klavier. Diese eigentümliche Einteilung sowie das Doppelspiel der Personen und der Marionetten schienen das Publikum etwas zu verwirren. Das Werk Fallas ist unzweifelhaft zu zart und fein, um auf einer großen Bühne gespielt zu werden. Der große Erfolg der ersten beiden Stücke galt den Tänzerinnen *Argentina* und *Granados*. Die Herren *Albert Wolf* und *Masson*, Direktor der Opéra-Comique, haben abwechselnd dirigiert.
Die Opéra gab Puccinis letztes Werk »Turandot« mit seltenem Luxus an Ausstattung und Kostümen (von *Dresa* entworfen). Die Wiedergabe ist gut, jedoch nicht überragend, die zahlreichen Chöre nicht immer gut. *Thill* glänzte mit seinem prächtigen Tenor. Die Damen *Marise Beaujou* und *Denya* vertreten die weiblichen Rollen. *Cousinou*, *Warnery* und *Gilles* sind amüsant als Minister des Königs von China, der von *Cambon* dargestellt wird. Den Vater des unbekannten Prinzen gibt *Narçon*. Unter Leitung *Philipp Gauberts* tat das Orchester seine volle Schuldigkeit.
J. G. Prod'homme

ROM: Nachdem die Königliche Oper einen halben Monat ihren Spielplan mit Nerone, Carmen und Aida bestritten hat, ist sie im März mit der ersten Neuheit der Spielzeit herausgekommen, der *Uraufführung* des dreiaktigen Hirtengedichts »Dafne«, Text von *Ettore Romagnoli*, Musik von *Giuseppe Mulé*. Der Textdichter ist der hervorragende Professor der klassischen Philologie, dem Italien die Bearbeitung der antiken Bühnenwerke zur Aufführung in den Amphitheatern von Syrakus und Pompeji verdankt. Er hat diesmal versucht, aus einer Idylle des Theokrit das Buch zu einer Oper zu schöpfen. Der Komponist Giuseppe Mulé (geb. 1885 in Termini Imerese hat 1912 in Palermo mit einer Oper La Baro)

nessa di Carini debütiert. Die dreiaktige Hirtenoper ist leider in der mehr skizzierten als ausgeführten Handlung so langweilig, daß namentlich im zweiten Akt das Publikum nicht darüber hinwegkam. Es genügt nicht, ein Philologe zu sein, um für die Bühne zu schreiben. Auch Mulés Musik fehlt jedes Theaterblut. Die antikisierend-pastorale Musik hat einzelne lyrische Schönheiten, aber trotz des äußeren Erfolgs kann man der Oper kaum eine lange Lebensdauer prophezeien. Die Aufführung unter Leitung *Gino Marinuzzis* ließ keinen Wunsch unbefriedigt.

Maximilian Claar

ROSTOCK: »Die Geige Amadaei«, romantische Oper in einem Vorspiel und einem Akt von *Hans Curschmann*, Musik von *C. F. Pistor*, gelangte zur *Uraufführung*. Zwei Wandermusikanten irren durch den verschneiten Wald, der alte Amadaeus mit seiner Wundergeige und der junge, neidische Malvolio, dem der Schwarze im Traumbild vorgaukelt, was er als großer Künstler in der vornehmen Welt mit der Geige sich erringen könnte. Malvolio überfällt den schlafenden Amadaeus und raubt ihm seine Geige, auf die der Alte den Fluch legt, daß sie verstummen müsse, wenn einst der Rächer ihr nahe. Zwei Jahre sind vergangen. Malvolio ist ein berühmter Geiger geworden, der im Grafenschlosse aufspielen soll. Des Grafen Schwester bewundert und liebt ihn. Die Gäste sind zum Konzert versammelt, die Gräfin begleitet am Spinett. Plötzlich verwirrt sich Malvolios Spiel, er greift falsche Töne, die Geige verstummt. Der Rächer, ein blinder Bettler, ist eingetreten. Dem wütenden Malvolio wird die Geige entwunden, die in der Hand des Amadaeus wieder klingt. Malvolio ist dem Schwarzen, seinem Diener, verfallen, dem er seine Seele für die Geige verschrieb.
Der Rostocker Kammermusiker C. F. Pistor schreibt klangschön und farbenreich mit geschickter Behandlung der Instrumente, deren Wirkung er als wohlgeübter Orchestermusiker und Schüler Kauns zu berechnen und allseitig auszunützen weiß. Die Aufführung unter *Schmidt-Belden* war mit Sorgfalt vorbereitet, Gesang und Darstellung, Bühnenbild und Spielleitung entsprachen den Anforderungen des Werkes, das großen Erfolg hatte.
Zu Weihnacht und Neujahr spielte Jonny auf. Die gute Wiedergabe fand geteilte Aufnahme, die zwischen gänzlicher Ablehnung und begeisterter Zustimmung schwankte. Das Kinostück ist zweifellos mit bewundernswerter Technik vertont. Wenn man aber die äußere Anlage mit dem »Intermezzo« von R. Strauß vergleicht, so fällt grelles Licht auf die öde Leere von Kŕeneks musikalischer Erfindung, die durch Übersteigerung der äußeren Mittel nicht ersetzt wird. »Don Gil von den grünen Hosen« ist musikalisch hochwertig, aber durch das schwache Textbuch ermüdend, so daß trotz aller Sorgfalt und Bemühung von Darstellern und Kapellmeister der äußere Erfolg ziemlich matt war. — D'Alberts »Golem« ist an und für sich ein musikalischer Stoff, der neben mancherlei Schwächen auch gute Seiten hat. Demnach geriet die Musik ungleichwertig. Der Golem wird nur als flüchtige Erscheinung über die Theater gehen und erweckt, wie eigentlich jede neue Oper d'Alberts, Sehnsucht nach seinen nie wieder erreichten oder gar übertroffenen Jugendwerken »Abreise« und »Flauto solo«, um die wir auch das »Tiefland« gern dran geben würden.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Das einaktige Singspiel »Scherz, List und Rache« von *Egon Wellesz*, von der hiesigen Oper zur *Uraufführung* übernommen, ist zu Anfang des vorigen Monats in Szene gegangen. Das Goethische Original erfuhr eine beträchtliche Kürzung, die ohne Zweifel notwendig war, doch ist es keineswegs auf feste Füße gestellt worden; denn auch von der neueren Fassung behält man das Gefühl, daß die schwächliche Handlung sich zu sehr in die Länge dehnt. Wellesz hat ihr eine Musik angepaßt, die durchaus den Vorzug der Einheitlichkeit besitzt und das Alltägliche vermeidet. Die deutliche Absicht, die Errungenschaften neuzeitlichen Stiles auf ein Werk heiterer Gattung anzuwenden, scheiterte an dem unserer zeitgenössischen Musik überhaupt anhaftenden Mangel an lyrischer Weichheit und ausgesprochener Grazie. Soweit hatte man zwar Ursache, dem Komponisten für ein Werkchen dankbar zu sein, das die Freude an harmlosem Bühnengeschehnis beleben will, aber richtig erwärmen konnte man sich für die Neuheit doch nicht. Hinsichtlich einer ausgewählt hübschen Kostümierung und aparten Inszenierung tat die Spielleitung *(Harry Stangenberg)* ihr Möglichstes, von den drei Mitwirkenden — *Irma Roster*, *Willy Domgraf* und *Albin Swoboda* — verdient die Erstgenannte besondere Erwähnung, da sie sich mit Glück auf ein ihr bisher fremd gewesenes Gebiet begeben hat. *Carl Leonhardt* war mit

Erfolg um eine den berechtigten Ansprüchen an künstlerische Wiedergabe entsprechende Ausführung besorgt gewesen.

Alexander Eisenmann

WEIMAR: Die Oper des Deutschen Nationaltheaters hat in den letzten Monaten gute Arbeit geleistet. Der Wagner-Zyklus schreitet rüstig vorwärts, dank der berufenen Interpretation durch *Praetorius* und eine erlesene Künstlerschar im Orchester, Chor und Solistenensemble. »Tristan und Isolde« und die »Meistersinger« waren Höhepunkte. *Alexander Spring* zeigte bedeutende Fähigkeiten als Regisseur. Eine glänzende Aïda-Aufführung erhielt ihren besonderen Stempel durch die Amneris der *Emmi Leisner*. *Otto Reuter*

KONZERT

BERLIN: Das erste Wort gehört diesmal dem Virtuosen. Aber indem man *Pablo Casals* so benennt, empfindet man auch zugleich das Unrecht einer solchen Bezeichnung. Fassen wir freilich den Virtuosen in weiterem Sinne, dann ist zu sagen, daß Casals heutzutage die höchste Veredlung dieses Begriffes bedeutet. So gewiß es ist, daß der verführerische Reiz dieses wunderbar ausgeglichenen Spiels die Massen anzieht, so unzweifelhaft bleibt doch die Ausübung der musikalischen Idee untergeordnet. Casals, mehr im Westen Europas beheimatet, ist nach langer Abwesenheit in Deutschland, in Berlin erschienen; und zwar zu einer Zeit, wo das Cellospiel an sich tonlich hervorragende Vertreter zählt. Aber sie alle läßt Casals weit hinter sich zurück durch den Geist, mit dem er musiziert; durch die selbstverständliche Anmut, mit der er selbst Bach darreicht, ohne ihm Wesentliches zu entziehen.

Kurz vorher ist auch *Wladimir v. Pachmann* wieder aufgetaucht; ein für die Heutigen Verschollener, der aber sofort, als Amüseur abgestempelt, den Beifall des Publikums hatte. Es ist nicht leicht verständlich, wie ein Mann von nahezu 80 Jahren sich immer noch zum Belustiger der Konzertmenschen hergibt. Man könnte es tragisch nennen, wenn Pachmann es selbst so empfände. Aber er ist ja offenbar zur Tragik ebensowenig geboren, wie sein Spiel etwa in die Tiefen Chopins hinableuchtet. Strapazierte er sein Seelenleben mehr ab, so wäre er heute nicht imstande, Passagen mit demselben jeu perlé abrollen zu lassen wie einst. Sie sind nur noch erheblich inhaltsloser geworden. Auch *Henry Marteau* läßt sich wieder in Berlin hören, und zwar offenbar nach sehr sorgfältiger Vorbereitung. Er spielt vorsichtig, aber sehr sauber und sehr plastisch. Leidenschaft ist seine Sache nicht, doch spürt man das Wirken eines außerordentlichen Kunstverstandes, der das Spiel beherrscht. — Die Erstaufführung der Großen Messe und des Tedeums von *Julius Bittner* hätte den Ruf des Komponisten auch in Berlin befestigen und steigern können, wenn sie nicht einem Nichtskönner wie dem Dirigenten *Felix Gatz* anvertraut gewesen wäre. Man weiß, daß künstlerische Gründe jedenfalls für die Fortdauer der Tätigkeit dieses Mannes nicht maßgebend sind. Bedauerlich nur, daß infolge der Behandlung des Werkes durch ihn ein zutreffendes Bild der Bittnerschen Messe nicht zustande kommen konnte. Die Entstellung ganzer Teile des Werkes, eben jener, die das Verständnis und das Mithören verwickelterer Harmonien fordern, kann nicht gut überboten werden. Die musikantische Fülle und die, wenn auch oft theatralische Farbigkeit der Partitur war von fernher im Chaos der Wiedergabe zu erkennen; auch die Überflüssigkeit des Tedeums.

Bei *Furtwängler* Respighis zweite Folge seiner Danse et Arie. Die Fingerfertigkeit des besten Kunstgewerblers unter den heutigen Komponisten bereitete um so mehr Freude, als die Ausführung der vier Stücke sehr sorgfältig durchschattiert war. *Adolf Weißmann*

AACHEN: *Peter Raabe* brachte eine Sinfonie des Berliner *Fritz Behrendt* zur *Uraufführung*. Das Werk enthält gut wirkende melodische Einfälle und ist erfahren instrumentiert, fesselt jedoch als Ganzes zu wenig; die Gunst des Publikums eroberte es sich leichter als das ungleich wertvollere Konzert für Orchester von Paul Hindemith. Die Sprödigkeit und Neuartigkeit ist leichter zu bemerken und zu bemängeln als die Kraft und innere Logik solchen Musizierens zu erfassen und zu bewerten. So hält sich das Publikum vorläufig noch bei den Härten des Klanges auf und bleibt den Werten des Stückes fern. *Gerhard v. Keußler* legitimierte sich als Dirigent seiner Sinfonie als ein ernst ringender Musiker, dessen Werk unsere Beachtung verdient. Ein Violinkonzert von B. Bettingen, das der hiesige Konzertmeister *Otto Kleemann* spielte, wurde freundlich aufgenommen. *Henri Marteau*, der nach vielen Jahren zu uns zurückkehrte, hatte nicht schwer gepackt, als

er ein in Schönheit und Empfindsamkeit schwelgendes, früh veraltetes Violinkonzert von Tor Aulin mitbrachte.
In der Kuppel waren *Licco Amar* und *Paul Aron* (Dresden) zu Gast. Sie spielten Werke von Reger, Butting, Castelnuovo-Tedesco und Bartók vor einer auserlesenen Gemeinde.
W. Kemp

BARMEN-ELBERFELD: Die löbliche Absicht *Franz v. Hoeßlins*, dem Publikum neuere (nicht neueste!) Musik in geringen Dosen vorzusetzen, findet nur teilweises Verständnis. Stärkere Anteilnahme fand nur Kaminski mit seinem »Concerto grosso« und dem »Magnificat«. *Paul Kletzkis* 2. Sinfonie als einzige *Uraufführung* machte einen vorwiegend günstigen Eindruck. Die frische und ungekünstelte Art des Musizierens berührte sympathisch, auch wo die Vorbilder Brahms, Mahler, Strauß unverkennbar sind. Im ersten Satz erschwert sich allerdings der Komponist seine Aufgabe durch die allzu große Ausdehnung; die Spannungen folgen sich zu rasch und unvorbereitet; die Synthese herrscht vor. Aber die Mittelsätze, besonders das famose Scherzo wirken einheitlicher und klarer. Der Schlußsatz, ein Baritongesang von feierlichem Pathos, bringt keine Steigerung. Von moderner italienischer Musik hörten wir Casellas »Italia« und Respighis »Concerto Gregoriano«, ein anderes Mal des letzteren »Quartetto dorico«. Ein »Josef Haas-Abend« (u. a. die »Deutsche Vesper«) erbrachte reichsten künstlerischen Gewinn. Hervorhebung verdient noch eine Aufführung von Händels Oratorium »Susanna«; es nimmt durch seinen fast durchweg kammermusikalischen Charakter eine Sonderstellung unter den Werken des Meisters ein.
Walter Seybold

BREMEN: *Eduard Noeßler*, der feurige und doch beherrschte Dirigent des vortrefflichen Domchores brachte im Dom das volkstümliche Oratorium *Walter Boehmes* »Der Heiland« zur ersten hiesigen Aufführung. Der Charakter des Werkes entspricht in seinen Vorzügen und Schattenseiten durchaus seinem ersten größeren kirchlichen Chorwerk »Die Heilige Stadt«, das vor einigen Jahren hier auch von Noeßler aufgeführt wurde. Der Nachdruck beider Werke liegt auf der Bezeichnung »volkstümlich«. Es ist stark lyrisch ausgestaltet und von weicher, wohlklingender Harmonik und Themengestaltung. Die Philharmonische Gesellschaft raffte sich diesmal zu einer großen künstlerischen Doppeltat auf. Sie brachte am Gründonnerstag Bachs Johannes-Passion und am Karfreitag die Matthäus-Passion, beide unter *Ernst Wendels* kraftvoller Leitung, großzügig in Chor, Orchester und Solisten, glänzend zur Aufführung. Eine Ehrenpflicht erfüllte das Sinfonie-Orchester Bremen unter seinem rührigen Dirigenten *Karl Gerbert*, indem es in einem Konzert fünf Hauptwerke des bekannten früheren Hofkapellmeisters und Dirigenten der Sondershäuser Lohkonzerte und späteren Berliner Opernkapellmeisters Prof. *Karl Schröder* zur gelungenen Aufführung brachte. Besonders eindrucksvoll war die *Uraufführung* der Sinfonie-Ode für Orchester und gemischten Chor.
Gerhard Hellmers

CHEMNITZ: Von zeitgenössischen Meistern kamen Baußnern, Keußler, Pfitzner, Waltershausen und Hausegger — Schumann und Schönberg folgen —, um mit der Städtischen Kapelle eigene, für uns meist neue Werke zu bieten. Die tiefsten Eindrücke hinterließen die drei Münchner. Pfitzners Violinkonzert spielte *Berber* mit letzter Reife. *Malata* brachte *Mayerhoffs* Orchestergesänge »Belagerte Stadt« (nach W. Raabe) zur gelungenen *Uraufführung* und bestätigte damit aufs neue den guten Ruf des Chemnitzer Komponisten. (Solist: *Correk.*) Der Sinfonie-Orchesterverein unter *Philipp Werner* begleitete geschickt Marteaus Cellokonzert, das *Kinkulkin* mehr sicher als fesselnd spielte. Erfreulich war die Aufführung der sinfonischen Dichtung »Faust« von *Hermann Ambrosius*, nach Form und Tonsprache der Pfitznerschen Kantate »Von deutscher Seele« vergleichbar, durch den Lehrergesangverein unter der hingebenden Führung des jungen *Erwin Seebohm.* Ein oratorisches Meisterwerk bot der Bürgergesangverein unter *Paul Geilsdorf* mit Suters »Le Laudi«. Ein Kompositionsabend von *Werner Hübschmann* gab Gelegenheit, eines neuen Komponisten echt musikantische Art zu würdigen. Pianist *Kurt Hermann* (Leipzig) war tüchtiger Sachwalter dieser jungen Musik.
W. Rau

DORTMUND: Unser Konzertleben brachte an Neuheiten zwei feinfarbige Nocturnos von Debussy, den frisch-feurigen, im Strauß-Stil schwelgenden »Triumph des Lebens« von Peterka, die etwas kurzatmigen, aber eigenartigen »Variationen über ein Rokoko-Thema« von Haas und die — jetzt hier zum erstenmal

gehörte 2. Sinfonie (C-dur) von Schumann unter *Siebens* vorzüglicher Führung. Dies Werk scheint leider hinter den anderen Sinfonien des Meisters etwas zurückzustehen. Eine hübsche Vortragsfolge vereinte um die Faschingszeit Schubert, Mendelssohn, Weber, Johann Strauß u. a. zu graziösem Reigen. Solistisch hörte man mit künstlerischem Genuß und großem Erfolg *Leo Slezak*, *Amalie Merz-Tunner*, die vorzugsweise Schubert, Strauß und Hugo Wolf vollendet schön sangen, ferner einheimische Künstler und durch das *van Kempen-Quartett* ein neues Streichquartett *Max Trapps*, das wenig einheitlich, auch wenig durchgeführt schien und nur in seinem langsamen Satz tieferen Eindruck machte. In Kirchenkonzerten gedachte man verdienstvollerweise gelegentlich der oft vergessenen Tondichter César Franck und Liszt, deren Hauptwerke hier lange nicht gehört wurden.

Theo Schäfer

DRESDEN: Nachdem nun *Fritz Busch* wieder aus Amerika zurückgekommen ist, haben die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle neuen Antrieb bekommen. Man hörte dort neben Standwerken das 3. Klavierkonzert von *Prokofieff* in einer feinkultivierten Aufführung mit dem Pianisten *Eduard Steuermann* als Solisten, ohne jedoch einen tiefergehenden Eindruck als den einer eleganten artistischen Spielmusik neueren Gepräges zu bekommen. Sehr langatmig und epigonenhaft wirkte trotz tadelloser Satztechnik eine Sinfonie des Wiener Akademiedirektors *Franz Schmidt*. In den Abonnementskonzerten, die *Frieda Wistmann* mit der Dresdner Philharmonie gibt, lernte man den »Panathenäen-Zug« von Richard Strauß kennen; aber auch in der Richard Strauß-Stadt Dresden war der Komposition als solche, die den Charakter eines Gelegenheitswerkes für den einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* doch gar sehr deutlich bekundet, nur ein matter Erfolg beschieden; der Beifall galt so gut wie ausschließlich der eigenartigen, beinahe unheimlich entwickelten linkshändigen Virtuosität des Solisten.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Das Hauptereignis der ersten Hälfte des laufenden Konzertwinters war die Feier des 75jährigen Bestehens des Städtischen Gesangvereins, in deren Rahmen *Paul Scheinpflug* die Erstaufführung der Windspergerschen Missa Symphonica mit überlegener Führung vollzog. Die Deutung der modern gerichteten Arbeit erhielt namentlich im Gloria und Credo monumentales Format und sicherte unter Mitwirkung von *Annemarie Lenzberg*, *H. Anday*, *A. Kohmann* und *H. H. Niessen* einen nachhaltigen Erfolg. Während eines den Russen gewidmeten Abends zog man starke Gewinne aus dem erstmalig gebotenen klippenreichen Klavierkonzert in C-dur von Prokofieff, dem *Lydia Hoffmann-Behrends* geniales Spiel die Herzen erschließen konnte, und Paul Kletzkys eigenwillig schwärmerischer e-moll-Sinfonietta. Mit vier Sätzen aus der mehr tänzerisch empfundenen Suite zur Oper »Die Liebe zu den drei Orangen« von Prokofieff wußte der Hörer nicht viel anzufangen, obgleich Scheinpflugs starker Einfühlungswille den exzentrischen Gebilden bis in die feinsten Biegungen nachzugehen verstand. Als örtliche Neuheiten vernahm man weiterhin *Pierre Maurices* »Der Islandfischer«, dessen leicht französierte Tonmalereien dem Ohre schmeichelten, Heinz Tiessens Ouvertüre zu einem Drama und *Walter Braunfels'* Präludium und Fuge für Orchester. Letztere Arbeit, die der Komponist leitete, zeugte ein zwingendes Steilen der kontrapunktisch vielfach kühn geführten Linien und löste in der reichfarbigen Skala einen Rausch der Hingabe aus. Männliche Kraft, Transparenz der Linien und feingeschwungene melodische Bögen bewunderte man in Rudi Stephans Musik für Violine und Orchester, deren Solopart bei *Hermann Grevesmühl* in besten Händen lag. Die reichsdeutsche Erstaufführung der sinfonischen Erzählung »Stille der Welt« für großes Orchester von Mjaskowskij war leider kein Treffer. Schließlich sei erwähnt, daß Philipp Jarnachs Sinfonia brevis, der des Dirigenten impulsiver Kräfteeinsatz zum Gewinn wurde, in ihrer von italienisch-französischem Lebensgefühl getragenen Koloristik beifällig aufgenommen wurde.

Max Voigt

DÜSSELDORF: Selbst mit *Günther Ramin* als Solisten bleibt das neue Konzert für Orgel, Knabenchor und Orchester von *Walter Braunfels* immer noch eine ziemlich problematische Angelegenheit. Verse halb katholischer, halb protestantischer Haltung möchten Bindeglied sein zu mystischer Grundstimmung, die sich aber durch dekorative Geste nicht einmal in der abschließenden Choralfuge endgültig durchzuringen vermag. Zur *Uraufführung* gelangte ein knapp geformtes *Requiem*, das der Feder *Josef Haydns* entstam-

men soll. Es läßt überall die geschickte Hand eines deutschen Könners erkennen, der an besten italienischen Vorbildern geschult ist. Obwohl das meiste stilistisch sehr locker nebeneinander steht, sind doch auch Ansätze zu einheitlichem Zusammenschluß bemerkbar. Die Echtheit der gediegenen Arbeit erscheint immerhin zweifelhaft. Trotz mancher Schönheit verblaßte sie neben der wunderherrlichen Ausdruckskraft der Bachschen Choralkantate »O Jesu Christ«. Von den übrigen Gaben unseres unter *Hans Weisbach* immer reicher aufblühenden Musiklebens verdienen noch hervorgehoben zu werden Regers sinfonischer Prolog, Bruckners Vierte und eine ungemein lebensvolle Wiedergabe der »Jahreszeiten«. Als Vorbereitung zur Matthäus-Passion sprach *Albert Schweitzer* in mehr als zweistündigem freiem Vortrag. Unerhört anregend und temperamentvoll. Ein anschauliches Lebensbild entwerfend, dann in seiner fesselnden Art auf Stileigentümlichkeiten und die visionäre Schau der Bildhaftigkeit der Textbehandlung eingehend. Jedes Wort des bescheidenen Mannes ließ den tiefen Ethiker erkennen, der nunmehr von fast aller künstlerischen Betätigung Abstand nimmt, um seine Kräfte in den Dienst der leidenden Menschheit in tropischen Gebieten zu stellen. — Das *Collegium musicum* wandte sein Interesse dankenswerterweise den zu Unrecht vergessenen Früh-Sinfonien Schuberts zu. Unter den Gastquartetten standen *Capet* und *Guarneri* an erster Stelle. Aber noch befruchtender war ein Abend der *Kunstakademie*, der Schönberg und Hindemith mit Werken verschiedener Schaffensepochen zu Wort kommen ließ. *Carl Heinzen*

ESSEN: In den Sinfoniekonzerten bescherte *Max Fiedler* in bester Laune Strawinskijs »Pulcinella-Suite«. Symptom war der Beifall, den sich *Paul Hindemith* mit seinem Bratschenkonzert erspielte — Essen erwacht. Als erstmalige Gäste begrüßte man die begabte *Lubka Kolessa* und die sympathische Mezzosopranistin *Gräfin Mörner*. Der Musikverein sang unter *Fiedler* Händels »Belsazar« mit *Mia Peltenburg, Grete Buchenthal, Topitz, Kauffmann, Lessig*. Im etwas zu lyrischen »Magnificat« Kaminskis und Honeggers weit bedeutenderem »König David« zeigte der Chor sich moderner Musik durchaus gewachsen. Außerdem machte Fiedler mit Regers reichlich lahmer »Ballettsuite« bekannt und stellte anläßlich einer überwältigenden Matthäus-Passions-Wiedergabe *Ventur Singer* (Tenor) und *Hermann Schey* (Bariton) vor, die sich allgemeine Sympathie ersangen.

Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: Die Ausbeute von zwei Museumskonzerten war nicht erheblich. Die ausgegrabene frühe C-dur-Sinfonie von *Schubert* ist ein schwaches Stück; so erschrickt der Funke vor sich selber, kommt sich dilettantisch vor, sucht zu lernen und vermag nicht anders den Komponiernoten zu folgen, die er sich gegenüber findet, als indem er sich braver gibt als der bravste Konservatorist, der in solchen Fällen eher genial sein möchte; gewiß dokumentarisch von viel Interesse, aber aufzuführen nicht durchaus notwendig und jedenfalls nur dann möglich, wenn die Interpretation mit mehr Raffinement und Zärtlichkeit ans Werk geht, als es hier geschah. — *Ravel*, gewiß einer der repräsentativen Komponisten der älteren Generation, wird in Frankfurt selten glücklich vertreten. Diesmal sang *Vera Janacopulos* drei Lieder mit Orchester, Scheherazade, deren Texte wahrer Abhub der französischen Neuromantik sind; die Musik dazu malt Klang in einer Weise, wie man sie, gröber nur, im neudeutschen Revier allzu gewohnt ist; ihre weiche Verschwommenheit verrät nichts von der Ravelschen clarté und das ganze könnte von Florent Schmitt sein: Musikfest-Musik. Der Franck-Schüler *H. Duparc* hat es zwar mit zwei der schönsten Baudelaire-Gedichte zu tun, mauert sie aber in einen unausstehlich gediegenen Akademismus ein, daraus kein Ton ihrer Sprachmelodie mehr frei wird. Die Ehre des Abends rettete Strawinskij mit zwei kleinen Orchesterliedern präzisester Sicherheit; darunter das höchst virtuos instrumentierte »Tilimbom«. Die »Fee Mab« von Berlioz endlich, Prunkstück der Instrumentationslehren, erwies sich nicht mehr als ganz wetterfest! — Im nächsten Konzert gab es nach den matten Haydn-Variationen von Brahms den neuen »Panathenäenzug« von Strauß, Programmusik, sinfonische Etüden und Passacaglia in einem; trotz der dreifachen Nomenklatur indessen nicht bloß für die linke Hand, sondern auch mit der linken Hand komponiert. Von allen Stücken des späten Strauß scheint mir dies denn doch die traurigste Angelegenheit; nicht allein mangelt es an jeglicher musikalischen Substanz: selbst das Orchesterkolorit, das in einer Gebrauchsmusik waschecht sein müßte, ist von völlig frappanter Dürftigkeit. Bleibt nur zu hoffen, daß die antikische Niaiserie kein Parergon zur ägyp-

tischen Helena ist und Rückschlüsse auf jene erlaubt. *Paul Wittgenstein* spielte souverän. — Die Sängerin *Wally Kirsamer* brachte in einem Konzert, vom Orchester des Hochschen Konservatoriums unter *Schmeidel* frisch begleitet, außer den archaistisch beschwörenden, aber anständig gemachten geistlichen Liedern von *Kaminski* (mit Geige und Klarinette) verdienstlicherweise eine Reihe Kammerlieder des jungen Frankfurter Komponisten *Erich I. Kahn*, die im klaren Satz und der exakten Form ernstliche Begabung verrieten.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE a. d. S.: Die Hallische philharmonische Gesellschaft beherrscht das Terrain. Kein Wunder! Das Berliner Philharmonische Orchester konzertiert hier im Winter sechsmal, außerdem gibt das Gewandhausorchester aus Leipzig seine Karte ab. Die wirklich musikalischen Kreise füllen diese Veranstaltungen, denen meist *Georg Göhler* das Gepräge gibt. Seine Nachschöpfungen unserer Klassiker und Altklassiker trugen sämtlich den Stempel echt künstlerischen Gestaltens und Empfindens. An Neuigkeiten brachte er in glänzender Wiedergabe *P. Hindemiths* Kammermusik für Violine und Kammerorchester, das auch hier mit gemischten Gefühlen aufgenommen wurde, »Herbstdichtung« von O. Respighi — in beiden Werken spielte *Alexander Schmuller* meisterhaft den Violinpart —, zwei blendende und zündende Kleinigkeiten für Orchester von Nancinelli und Alberto Gasco und E. N. v. Rezniceks Chamisso-Variationen. Die Städtischen Sinfoniekonzerte unter *Erich Band* vermittelten die Bekanntschaft mit Werken von Hermann Ambrosius (»Ein eleusisches Fest«), Darius Milhaud (Serenade) und Günther Raphael (a-moll-Sinfonie). Auch diese Tonschöpfungen kamen in bester Fassung heraus. *Rahlwes* führte die *Rob. Franz-Singakademie* in Suters »Le laudi« und den Lehrer-Gesangverein (Kauns »Requiem« und Schuberts »Gesang der Geister«) zu neuen Siegen.

Martin Frey

HAMBURG: Beide Institutionen der *Philharmonischen Gesellschaft*, die Konzerte unter *Karl Muck* und *Eugen Papst* sind soeben schon in die Ferien gegangen. Und der Ausklang der Philharmonika, die durch hundert Jahre bestanden haben und für Mai dieses Jahres noch ein dreitägiges Jubiläumsfest verheißen, erwies Bruckner die Auszeichnung, den Abschluß eines Jahrhunderts der Philharmonie mit der »Achten« ganz allein zu betonen, die *Muck* studiert hatte, aber wegen plötzlichen Grippefiebers von *Papst* dirigiert wurde, der Wissen und Erkennen um Bruckner-Geist voll bewährte. Die Singakademie (unter Papst) hat neben Bruckners 3. Messe auch Heinr. Kaminskis »Magnificat« und seiner Überfeinerung eine intensive Beachtung zu sichern vermocht. In den Konzerten *Furtwänglers* (mit dem Berliner Orchester; stets ausverkauft) gab es zuletzt noch Respighis 2. Suite alter Tänze und Arien, um die der Bearbeiter mit seinem Kolorit und kecken Modernitäten das einigende Band zierlich zu schlingen weiß, nebst figuralen Belichtungen. Attribute, die auch in seiner Belfagor-Oper schon sind und dankbare Lauscher fanden. Als Einzelzugkräfte erster Reihe haben *Josef Pembaur* und die *Giannini* den stärkeren Anteil erweckt, und bei Furtwängler auch die Rumänin *Lubka Kolessa* mit dem zweiten Chopin-Werke.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Als mit der rechten Blickweite begabter Dirigent huldigt *Rudolf Krasselt* dem Bestreben, neben den sinfonischen Großtaten der Vergangenheit dem guten Neuen in mustergültiger Vorführung den Weg zu bahnen. So rief er in einem jener Konzerte die *Hannov. Musikakademie* unter *Josef Frischen* auf, um das prachtvoll aufgebaute, von genialen Anläufen durchsetzte Tedeum von *Walter Braunfels* zu bringen. Auf ein andermal bekamen wir die 2. Sinfonie op. 27 von *Ewald Sträßer* zu hören, ein in der Spätromantik verwurzeltes, geistvolle Gedankenarbeit aufweisendes Kunstwerk. Und letzthin waren es ein für den Solisten (*Stefan Frenkel*) dankbares Violinkonzert op. 38 von *H. G. Noren* und die sinfonische Burleske »Max und Moritz« von *J. G. Mraczek*, ein glücklich inspirierter, kompositorisches Geschick verratender Ableger von Rich. Straußens »Eulenspiegel«. Zu ernstem Interesse reizte eine Psalm-Komposition (Psalm 137, a cappella) von *Kurt Thomas*, die der *Philharmonische Chor* unter *Walter Höhn* musterhaft zu Gehör brachte. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: In den *Sinfoniekonzerten* nahm das Wettrennen um den Posten des Städt. Generalmusikdirektors (in der Nachfolge Kunwalds) seinen Fortgang. Man erlebte den jungen Oldenburger Landesmusikdirektor *Werner Ladwig*, einen sehr begabten, zielbewußten Stabführer. Einen vorzüglichen Ein-

druck machte auch der in seiner Kunst ungemein vornehm und sympathisch wirkende *Julius Maurer*. Wer wird das Ziel erreichen? Die musikalische Zukunft Königsbergs lag noch nie so im Nebel der Ungewißheit, wie jetzt. Immerhin ist dieses ein spannendes Moment in unserem Kunstleben, wenn auch vielleicht das einzige in diesem Winter. *Hugo Hartung*, unser hervorragender hiesiger Chordirigent, brachte uns den »Salomo« von Händel in glänzender Aufführung. Auch die a-moll-Messe von *Thomas* hat er uns in einem Konzert des »Bundes für Neue Tonkunst« vermittelt. — Zum Schluß noch einen kleinen rühmenden Hinweis auf unser Königsberger Vokalterzett. Die Damen *v. Borzestowski*, *Helene Thiel* und *Eva Berthold-Koch* singen alte Madrigale und sonstige Kostbarkeiten, die sie zum Teil auf der Berliner Staatsbibliothek aufgestöbert haben. Ich bin der Meinung, daß ihre Programme, die wirklich Raritäten bringen, auch in Berlin Interesse erwecken müßten. *Otto Besch*

LEIPZIG: Es scheint das Schicksal der von *Arthur Honegger* für das Theater der Brüder Morax geschriebenen großen Schauspielmusiken zu sein, daß sie erst im Konzertsaal die rechte, ihnen gebührende Beachtung finden. So war es mit der Musik zu »König David« und so wird es auch mit dieser Musik zu »Judith« werden. Stilistisch gleichen sich die beiden Werke in außergewöhnlichem Maße, nur ist die »Judith« noch kontrastreicher als »König David«. Einige kurze Stellen der konzertmäßigen Fassung der »Judith« sind im Konzertsaal gewagt, so vor allem der Austritt Judiths aus dem Lager des Holofernes nach Vollbringung der Tat. Die hier gegebene, aufs äußerste zugespitzte dramatische Musik schreit gewissermaßen nach der Szene und wirkt im Konzertsaal beinahe grotesk. Im übrigen aber fügt sich das Ganze sehr gut in den Oratorienrahmen. Die Partitur erhält ihren besonderen Wert durch die großen Klagegesänge des Anfangs und ausgezeichnete kleinere Orchesterstücke, die das Beste darstellen, was in neuerer Zeit an orchestraler Genrekunst geleistet wurde. Ein Stück, wie der Orchestersatz »An der Quelle«, darf in seiner Art als klassisch angesehen werden. In grellem Gegensatz dazu stehen die Teile, in denen Holofernes und seine Umwelt geschildert werden. Es ist wohl das erstemal in der reichhaltigen musikalischen »Judith«-Literatur, daß ein Komponist die barbarische Wildheit dieser Welt des Holofernes mit derartig realistischen Mitteln schildert; und bei aller Anerkennung der starken Wirkung, die Honegger damit erreicht, muß ausgesprochen werden, daß gewisse, nicht ungestraft zu mißachtende, ästhetische Grenzen hier überschritten sind. Was den Chorstil Honeggers im besonderen betrifft, so schwankt er zwischen rein psalmodierenden, fast an den Chorstil der deutschen Passion bis zu Schütz erinnernden Stellen und solchen, aus denen ein wohlgeschulter, moderner Kontrapunktiker spricht. Von den Solopartien ist nur die der Judith reicher gestaltet, eine Glanzrolle für eine dramatische Altistin. Die Aufführung des Werkes *(Deutsche Uraufführung)* durch den Leipziger *Riedelverein* unter *Max Ludwigs* Leitung verschaffte ihm einen vollen, unbestrittenen Erfolg. Der Chor hatte einen seiner glücklichsten Tage, und in der tragenden Solistenrolle wußte sich *Gertrud Wentscher-Lehmann* allen Anforderungen der Partie gegenüber siegreich zu behaupten. In kleineren Gesangspartien bewährten sich *Elisabeth Merklein*, *Hedwig Didam-Borchers*, *Hanns Fleischer* und *Alfred Kase*, als Sprecher *Hans Zeise-Gött*. Den instrumentalen Begleitkörper bildeten das *Leipziger Sinfonie-Orchester*, *Karl Hoyer* (Klavier) und *Sigfrid Karg-Elert* (Kunstharmonium). *Adolf Aber*

LONDON: Höhepunkte: *Adolf Busch* und *Serkin*, die Bach, Beethoven und Brahms in höchster Vollendung spielten. Das Publikum raste, ein für London seltenes Ereignis; *Iturbi* in Liszt und anderen Romantikern; das *Lener-Quartett* in Beethovens sämtlichen Quartetten, namentlich in solchen, die feinste Detailarbeit verlangen; das noch junge *Brosa-Quartett*, das geradezu Vortreffliches an Tonphrasierung und wohlüberlegter Wiedergabe leistete. Die *Poltronieri-* und *Casals-Quartette* sind feine Musikerensembles, jene etwas spröde, diese etwas dickflüssig im Ton. Die Spanier brachten als Novität ein Quartett der jungen Catalanerin *Campmany*, dessen vier Sätze sich thematisch gut anlassen und klanglich Neues anstreben. Nur Neues brachte wiederum ein Kammermusik- und Liederabend der *B. B. C.*, in dem die George-Lieder *Anton Weberns* und die »Zeitungsausschnitte« Eisners von einer hier noch unbekannten, geistvollen, über eine wohltuende und äußerst modulationsfähige Stimme verfügenden Sängerin, *Hinnenberg-Lefèvre*, vorgetragen wurden. Eisners Lieder sind eine höchst interessante Erscheinung der Nachkriegspsychose. Die von wenigen, aber

eindrucksvollen Akkorden getragene Stimmlinie Weberns fühlt sich in die Stimmung und die Empfindungswelt der herrlichen Worte Stefan Georges aufs innigste ein.
Das *Hallé-Orchester* unter *Hamilton Harty* begeisterte mit einer hinreißenden Wiedergabe der Phantastischen Sinfonie von Berlioz. In einem früheren B. B. C.-Konzert zeigte ein neues sinfonisches Gedicht Respighis »Kirchenfenster«, daß die Tage der nur mit äußern Mitteln arbeitenden Programmusik längst vorüber sind. *Abendroth* entzückte viele, aber entrüstete andere durch seine manchmal rhythmisch verzerrte Ausführung klassischer Meisterwerke. Eine neue Kammerorchestergesellschaft: »The New English Music society« unter *Anthonys Bernards* erprobter Leitung veranstaltete ein erstes Konzert neuerer und älterer Musik, in dem Casellas entzückend instrumentierte und geistvoll zusammengesetzte »Scarlattiana« zum erstenmal zu Gehör kamen, und die Kinderkonzerte beschlossen ihre Saison mit einem modernen Stück »Ron« von Arthur Bliß.

L. Dunton-Green

MÜNCHEN: In einem Abonnementskonzert des Konzertvereines machte *Siegmund v. Hausegger* mit *Conrad Ansorges* Requiem für Orchester, Tenorsolo und Männerchor op. 25 bekannt, dem groß geschauten Werke eines ernsten tiefen Musikers, das freilich der zwingenden Unmittelbarkeit ermangelt. Eine weitere Neuheit der Hausegger-Konzerte war die einsätzige d-moll-Sinfonie von *Gerhard v. Keußler*. Auch diese Komposition des durch die Lauterkeit und Ehrlichkeit seines Kunstschaffens so sympathischen Künstlers ist gleich allem, was er bisher schrieb, der getreue Ausdruck seines metaphysischen Ringens um letzte Geheimnisse, wird aber infolge ihrer Gedankenschwere nie in die Breite wirken, zudem sie durch formale Eigenwilligkeiten und ihre herbe, alle blühende Tonsinnlichkeit meidende Sprache dem Hörer wenig entgegenkommt. Einen unbestritten starken Erfolg errangen in einem Konzerte der Musikalischen Akademie unter *Hans Knappertsbusch* die »Variationen über ein eigenes Thema« von *Gustav Geierhaas (Uraufführung)*. Wenn auch die 12 Variationen nicht in allem Erfüllung bringen — die einzelnen Teile sind formal etwas zu gleichmäßig geraten, die Instrumentation zu dickflüssig — zeigen sie doch durch den Reichtum der Erfindung, die Reife der Gestaltung und die Kraft des persönlichen Ausdruckes, in welch überraschendem Aufstiege sich der ungewöhnlich begabte, ernste und ursprüngliche Münchener Komponist befindet. In den Volks-Sinfoniekonzerten *(Friedrich Munter)* lernte man, mit *Walter Lampe* am Flügel, Alfredo Casellas Divertimento für Klavier und kleines Orchester kennen, geistreiche Musik von subtilster Technik und in durchscheinend-lichten Farben instrumentiert, und Ottorino Respighis auf laute, äußere Wirkung berechnete virtuose Orchestersuite »Rossiniana«. Ebenfalls neu für München war das Violinkonzert op. 7 von Kurt Atterberg. *Jani Szántó* verhalf dem einfallreichen, konzis gefaßten, geigerisch äußerst dankbaren Werk zu einem großen Erfolge. Das *Berber-Quartett* vermittelte mit der im letzten Sinne vollendeten Wiedergabe des harmonisch ungemein farbigen, klangsatten Streichquartettes in e-moll op. 20 von Karl Ehrenberg und des in jedem Takt alle Zeichen der ganz außerordentlichen Begabung seines Schöpfers aufweisenden Streichquartettes in c-moll op. 13 von Paul Kletzki wertvolle Neuheiten.

Willy Krienitz

NEUYORK: Wenn man den Aussagen aller Künstler und Konzertagenturen Glauben schenken darf, so steht es im Neuyorker Konzertleben wirtschaftlich über alles Erwarten gut. Tatsache ist, daß die Konzerte allgemein einen auffallend großen Zuspruch finden, ja daß sogar erstaunlich oft ein »Ausverkauft« an der Kasse ersichtlich ist. Es ist also in dem materiellen Neuyork nicht so schlecht bestellt um die wahre Liebe zur ernsten Musik, wie es sich manche Gemüter jenseits des Ozeans vorstellen. Die Zahl der Konzerte vergrößert sich mit jedem Jahr. Es mangelt Gott sei Dank an Konzertsälen. Eine kleine Kette von Theatern muß an spielfreien Sonntagen bereits als Konzertstätte herhalten. Weiterhin haben sich die beiden Filmhäuser, das Roxy-Theater und das Capitol-Theater mit ihren Hundert-Mann-Orchestern in den Dienst der Sonntagmorgen-Konzerte gestellt. Mit filmtechnischer Sicherheit werden dort Konzerte und Sinfonien zusammengestrichen, Programme auf die Minute ausgearbeitet. Die dort als Solisten verpflichteten Größen können durch ihre Leistung das Unkünstlerische in dem Unternehemn nicht abschwächen, noch aufhalten. Die Spitzenleistung im Konzertsaal ist mehr denn je dem *Philharmonischen Orchester* vorbehalten. Das *New York Symphonie-Orchester* unter *Fritz Buschs* Leitung

hat zwar in dieser Konzertzeit viel zum Aufschwung des Sinfonie-Konzertwesens beigetragen, das Philharmonische Orchester aber hat größere Linie, eine Schar exquisiter Musiker haben sich in früheren Jahren unter der Leitung von *Furtwängler*, *Toscanini* und *Mengelberg* eine nahezu unübertreffliche Feinheit und Größe im Musizieren angeeignet. Trotz Mengelbergs Beliebtheit und trotz seines unverkennbaren Einflusses auf das Orchester, erstand auch in diesem Jahre wieder unter Toscaninis Stab ein wahrhaft neuer Klangkörper. Der Glaube jedes Orchestermitgliedes an den an Nikisch erinnernden Meister Toscanini erweckt in ihnen Hingebung und äußersten Willen zu höchster Leistung. Nicht allen Komponisten kommt Toscaninis Interpretation in gleichem Maße nahe, aber selbst der dem Italiener etwas ferner stehende Brahms erglüht unter seiner Führung in klaren und mitreißenden Farben. Vielleicht nicht ganz *der* Brahms, den wir kennen, sondern Brahms im Schatten der italienischen Sonne. Aber trotzdem hehre und tief empfundene Interpretation. (Brahms unter Furtwängler ist hier noch in bester Erinnerung.) — Die *Gesellschaft der Musikfreunde* (Friends of music) hat sich unter *Artur Bodanzky* auch in dieser Spielzeit wieder in den Dienst ernst zu nehmender Kunst gestellt. Glucks »Orpheus« und insbesondere die „Missa solemnis« ragen aus dem vielseitigen Programm dieses Jahres heraus. — Die Solistenkonzerte tragen allesamt denselben Charakter wie in früheren Jahren. Dieselben Programme und dieselben Künstler. »Gut gehende« Künstler und »gut gehende« Literatur sichern »gut gehende« Geschäfte. Zu den »Ausverkauften« zählen mit Sicherheit immer wieder die Namen wie *Kreisler*, *Hofmann*, *Galli-Curci*, *Schaljapin*, *Haifetz*, *Paderewski*, *Rachmaninoff* usw. Ein *Friedberg-Flesch-Salmond*-Trio-Abend war von musikalisch gesteigertem Interesse, auch die Einführung des Pianisten *Horowitz* erregte berechtigtes Interesse. Zwei Sensationen sind noch anzuführen, der Wunderknabe *Yehudi Menuhin*, ein elfjähriger Geiger aus San Franzisko, der in seiner Vollendung, technisch und musikalisch, selbst die pessimistischsten Beurteiler in der Kunst in Aufruhr brachte, und *Leo Theremin*, der russische Erfinder, dessen Musik aus elektrischen Wellen einer neuen, wenn auch noch nicht zu schätzenden Ära die Tore öffnet. Es bliebe vielleicht noch übrig, die Namen der Gastdirigenten anzuführen, die am Dirigentenpult des Philharmonischen Orchesters für wenige Konzerte walteten. Sir *Thomas Beecham*, ein Musiker von großem Ruf, und der Italiener *Molinari*, dessen Wirken nicht von Erfolg gekrönt war. Auch *Beechams* Konzerte hinterließen keinen bleibenden Eindruck. *Béla Bartók* und *Maurice Ravel*, musikalische Gäste in Amerika, finden alle Aufmerksamkeit, die Komponisten von Ruf zusteht. Eine Kette von Konzerten zeigte das Werk der beiden Tonschöpfer in vollendeter Form. *Emil Hilb*

NÜRNBERG: In einem Konzert des *Philharmonischen Vereins* bestätigte *Eugen Jochum* als Gast mit Bruckners Siebenter die vielversprechenden Prognosen, die über seine effektiv seltene Begabung von kompetentester Seite aufgestellt worden waren. Zu einem Engagement für die ganze Reihe dieser Konzerte kam es jedoch nicht. Danach gab es einen gehaltvollen Abend unter *Ernst Wendel*, an dem man die wertvolle Bekanntschaft mit den Variationen für Violoncello und Orchester von *Walter Schultheß* machte. Voraus ging eine Aufführung von Tschaikowskijs e-moll-Sinfonie, die als meisterliche Leistung hier besonders erwähnt zu werden verdient. Auch der Feuervogel von Strawinskij wurde zum Schluß mit großem Elan herausgebracht. Das Interessanteste, was in den Städtischen Sinfoniekonzerten von *August Scharrer* geboten wurde, war fraglos die lokale Erstaufführung von Rezniceks ebenso rassigen wie schmissigen Orchestervariationen über Chamissos »Tragische Geschichte«. Scharrer selbst versuchte es in diesem Winter mit der *Uraufführung* seiner Werke 53 und 54. Das erste, ein sinfonischer Satz für Violoncello und Orchester ist formal und kontrapunktisch solide gearbeitet, stellt aber dem Soloinstrument keine dankbaren Aufgaben. Das zweite Werk, ein sinfonischer Prolog »Albrecht Dürer«, der Stadt Nürnberg gewidmet, bleibt von Anfang bis zu Ende eine recht sterile Angelegenheit. Der Komponist wollte den inneren Konflikt wiedergeben, den Dürer durch die Stilwandlungen von der Gotik zur Renaissance erlebte. Er beginnt dabei mit einem nach seiner Anschauung gotischen Thema, das sich aber verdächtig der Pfitznerschen Palestrinastimmung nähert und gerät auf dem Wege zur Renaissance in zu starke Abhängigkeit von der Wagnerschen Tristanphraseologie. Der Orchestersatz ist meist recht klangvoll behandelt, das Ganze leidet jedoch unter einer zu großen Monotonie und hat zu wenig eigene Substanz. Der Judas Makkabäus mit dem »*Verein für*

klassischen Chorgesang« war eine der letzten, eindrucksvollen Aufführungen, die uns der nach Essen abgewanderte *Anton Hardörfer* noch bieten konnte. *Julius Maurer* hat neuerdings mit mehreren Arbeitergesangvereinen einen *Volkschor* zusammengestellt. Die Aufführung von Händels Belsazar mit diesem Vokalkörper zeugte zwar von Unternehmungsgeist und ernstem Willen, blieb rein künstlerisch jedoch noch ein zu zweifelhaftes Experiment. Sehr bemerkenswerte Fortschritte hat der *Fürther Lehrergesangverein* und der *Nürnberger a cappella-Chor* unter *Willy Esche* gemacht. Zwischen Aichinger, Lotti, Anerio und Palestrina, Mendelssohn, Wetz, Bruckner und G. Schumann spielte *Walter Körner* das kunstvolle Orgelwerk »Präludium und Doppelfuge« mit Bläsern von Fr. Klose. Das neubegründete *Städtische Streichquartett (Drahozal, Prögel, Hellriegel* und *Huppertz)* zeigte mit Honeggers c-moll und Hugo Wolfs d-moll-Quartett als Kammermusikvereinigung verheißungsvolle Qualitäten. In *Fürth* musizierte *Hans Pfitzner* mit der hochbegabten Geigerin *Anita Portner*.

Wilhelm Matthes

SAARBRÜCKEN: Basis des *Saarbrücker Musiklebens* bleibt nach wie vor das wegen seiner Zuverlässigkeit und Klangschönheit in weiterem Umkreis berühmt gewordene *Städtische Orchester* unter Leitung von *Felix Lederer*. Wir hörten eine prächtige, lichtvolle Aufführung der Beethovenschen Pastorale; dann als Novität das neue Klavierkonzert von Respighi, dessen Gestaltung und Form stark an das vor kurzem hier aufgeführte gregorianische Violinkonzert desselben Komponisten erinnert. Auch in diesem Klavierkonzert spielt der gregorianische Choral eine bedeutende Rolle, Choralrezitative verdichten sich zu sehr wirkungsvollen einfachen Themen, aus denen die einzelnen Sätze gebaut werden. Eine farbige und reiche Instrumentation schafft Klangreize von besonderer Eigenart und Schönheit. Der Saarbrücker Pianist *Fritz Griem* verdiente sich mit einer glänzend virtuosen und musikalisch hervorragenden Gestaltung des Klavierparts die Sporen. Eine sehr gute Leistung waren die im gleichen Konzert erstaufgeführten »Sinfonischen Tänze« von Borodin.
In Saarbrücken fehlt leider eine starke Tradition. In systematischer Aufbauarbeit muß erst das geschaffen werden, was in anderen Städten seit Jahrzehnten vorhanden ist. Es war deshalb ein sehr glücklicher und weitsichtiger Plan der Stadtschulverwaltung, leichte Sinfoniekonzerte für Volksschüler und Schüler höherer Lehranstalten ins Leben zu rufen. In eindringlicher Form bringt Lederer in diesen Konzerten in Wort und Ton gute klassische Sinfoniemusik. Eine ständige Einrichtung solcher Schülerkonzerte wird es ermöglichen, die jüngste Generation langsam mit Form, Wesen und Inhalt sinfonischer Musik vertraut zu machen. — Der Wirkungskreis des Saarbrücker Orchesters nimmt ständig an Umfang zu. Die Städte der Umgebung beginnen mit seiner Hilfe regelmäßige Sinfoniekonzerte und Opernvorstellungen einzurichten. Neunkirchen schloß für diese Konzertzeit für sechs Konzerte ab, von denen zwei bereits unter Leitung Lederers großen Erfolg brachten. Damit wächst aber auch die finanzielle Basis, die ja bekanntlich nicht so groß war, daß wir in Saarbrücken furchtlos in die Theateretatsberatungen eintreten konnten. Immer noch steht das Schreckgespenst eines Abbaus hinter den Kulissen der Finanzmisere, und man wird aufatmen, wenn in den nächsten Wochen keine Alarmsignale auftauchen. Das Schicksal der Stadt Koblenz steht in bedrohlicher Nähe. Neben den Sinfoniekonzerten hörten wir einige Privatkonzerte von Belang: ein Klavierabend der Pianistin *Else Blatt* machte uns mit einer Künstlerin von außergewöhnlichem Format bekannt. *Karl Rahner*, der ausgezeichnete Organist der Ludwigskirche, vollbringt mit seinen regelmäßigen Abendmusiken eine Tat, die das Saarbrücker Musikleben sehr stark beeinflußt. In den Morgenfeiern des Stadttheaters lernten wir das neue *Saarbrücker Streichquartett* unter Führung des Konzertmeisters *Alexander Schneider* kennen. Die Freunde der in Saarbrücken vernachlässigten Kammermusik schöpften ob der ersten ausgezeichneten Leistung (F-dur-Quartett von Dvořak) neue Hoffnung.

Adolf Raskin

SALZBURG: Dem Genius loci wurde mit einer Erstaufführung der vor wenigen Jahren entdeckten, in Hermann Aberts Mozart-Jahrbuch I veröffentlichten »Lambacher Sinfonie« gehuldigt. Dieses jugendfrische Werk verrät trotz seiner frühen Entstehungszeit (1767/1768) bereits deutliche Züge der Meisterhand. Erich Wolfgang Korngolds Klavierkonzert für die linke Hand allein, von *Paul Wittgenstein* mit erstaunlicher Bravour interpretiert, zeigt Ursprünglichkeit der Einfälle und technische Sicherheit in ihrer

Verarbeitung. Rudolf Kattnigs 1. Sinfonie birgt viele Schönheiten in sich und gibt Zeugnis von einer gesunden musikalischen Begabung. Leider hält der Schluß nicht das, was die ersten Sätze versprechen. In seiner »Klassischen Sinfonie« tritt uns Serge Prokofieff, was die Besetzung, Thematik und formale Anlage anbelangt, ganz im Gewande des Sinfonikers von vor 1800 entgegen, weiß aber trotzdem eine originelle Profilierung zur Geltung zu bringen. Franz Salmhofers Konzertstück für Trompete hält sich an bewährte Muster, gibt dem Solisten reichlich Gelegenheit zu virtuoser Entfaltung, läßt aber Einheitlichkeit der Faktur vermissen. Ernest Chaussons Orchesterlieder-Zyklus »Gedichte der Liebe und des Meeres«, gesungen von Frau *Gertrud van As*, leidet an dem zu einförmigen Festhalten der gleichen Stimmung und einem Übermaß an Sentimentalität. Unsere Klassiker kamen nach Billigkeit zu ihrem Rechte. In Bruckners Achter und Richard Strauß' »Zarathustra« schienen die Anforderungen an ein Orchester, das in seiner Zusammensetzung uneinheitlich ist, unter der bewährten Führung *B. Paumgartners* aber zu erfreulichen Leistungen geführt wurde, etwas überspannt. Für die Programmauswahl und klaglose Abwicklung der Kammerkonzerte war in der Hauptsache der mit ernsthaftem Eifer und bestem Erfolg bemühte Konzertmeister *Theodor Müller* verantwortlich. Aus der geschickt zusammengestellten Auslese sei zunächst die *Uraufführung* von *Egon Kornauths* op. 31 hervorgehoben, einer »Kammermusik« für 9 Instrumente, die leider die Erwartungen enttäuschte. Das Werk leidet an einem Mangel bedeutsamer Einfälle, spinnt etwas einförmig an sich nicht sehr fesselnde Themen weiter, ist in den Klangkombinationen nicht sehr glücklich, da es zu häufig den ganzen Apparat in Bewegung setzt. Als weitere Neuheit kam *Gustav Kleves* Bläserserenade op. 12 heraus, deren Mangel in der ökonomischen Ausnützung der einzelnen Klangfarben sich gerade in der Nachbarschaft von Mozarts meisterhafter Instrumentierungskunst des Bläserquintetts und Ludwig Thuilles farbigen Bläsersextett verstärkt zum Bewußtsein kam. Debussys Streichquartett op. 10 stellte die Kammermusikvereinigung vor eine schwierige Aufgabe, die jedoch gelöst wurde. Die Salzburger Erstaufführung von Franz Schmidts Streichquartett in A-dur löste denselben herzlichen Beifall aus, der ihm wiederholt in Wien zuteil wurde. Wenn wir noch die Aufführung von Regers Klarinetten-Quintett und Paul Hindemiths prachtvollem op. 10 als die Spitzenleistungen anerkennend verzeichnen, ist das Wesentliche gesagt.

Roland Tenschert

STUTTGART: Zur Erstaufführung kam das Auferstehungsoratorium von *Heinrich Schütz* in einer Wiedergabe durch den »Verein für klassische Kirchenmusik« unter *Martin Hahn*. Das rührend-einfache und edle Stück hätte bei sorgfältigerer Vorbereitung ohne Zweifel nachhaltiger gewirkt. In einer Abendmusik des *Württemb. Bruckner-Bundes* erklang die Mehrzahl der kleineren geistlichen Chöre des Meisters, gesungen von dem *Fritz Haasschen a cappella-Chor*; *Hermann Keller* spielte auf der Orgel das von ihm übertragene Adagio aus der 3. Sinfonie. Seinen ersten Besuch in Stuttgart machte das *Capet-Quartett; Conrad Ansorge* brachte sein eigenes Klavierkonzert zum Vortrag und verschaffte uns damit die Bekanntschaft einer spät eingetroffenen örtlichen Neuheit. In der *Mozart-Gemeinde* sprach *Bernhard Paumgartner* in fesselnder Weise über die kulturelle Sendung Mozarts, während man bei der »Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik« auf dem Laufenden gehalten wurde über den Zustand neuerer Musik. Erfolgreich verlief dort das Auftreten der Wiener Sopranistin *Rugena Herlinger*, deren sichere Domäne das moderne Lied zu sein scheint. Eine Erstaufführung bot uns auch *Christian Döbereiner* mit dem klangschönen Gambenkonzert in G von Tartini. Das war wirkliche Feinkunst.

Alexander Eisenmann

WEIMAR: Das dritte Sinfoniekonzert der Staatskapelle unter *Praetorius* war den Romantikern gewidmet. Es hinterließ ebensowenig bedeutsame Eindrücke wie das vierte, in dem Hermann Ambrosius' groß aufgezogene 4. Sinfonie auf die Nerven ging. Das *Reitz-Quartett* errang mit einem Schubert-Abend einen herrlichen Erfolg, der bewies, daß sich diese unablässig an sich arbeitende Vereinigung in Weimar vollständig durchgesetzt hat. Auch das *Weimarische Trio* (Hinze-Reinhold, Strub und Schulz) hatte großen Zulauf. Das *Budapester Streichquartett* (Gesellschaft der Musikfreunde) konnte nur mit Smetanas opus 116 (»Aus meinem Leben«) begeistern.

Otto Reuter

NEUE OPERN

Bert Brecht und *Kurt Weill* vollendeten die Bearbeitung des alten englischen Singspiels »The beggars Opera«. Die Übersetzung besorgte *Elisabeth Hauptmann.*

Arthur Piechler (Augsburg) hat eine Oper »Der weiße Pfau« beendet, Text nach Franz Adam Beyerlein.

OPERNSPIELPLAN

BOZEN: Der *Bozener Musikverein* brachte eine wohlvorbereitete, abgerundete Opernvorstellung von Humperdincks: »Hänsel und Gretel« heraus, die einen starken Beweis dafür erbrachte, was kunstübende und kunstliebende Bevölkerung selbst in bedrängtester Zeit zu leisten vermag. Die Aufführung wurde sechsmal bei ausverkauftem Haus wiederholt.

BRAUNSCHWEIG: Das *Landestheater* bringt Anfang Mai *Friedrich Wilckens'* erste Oper »Die Rache des verhöhnten Liebhabers« (Text von *Ernst Toller*) zur *Uraufführung.*

KOBURG: Im Landestheater gelangte *Alfred Lorenz'* Spieloper »Schneider Fips«, ein Einakter, zu erfolgreicher *Uraufführung.*

PISA: Das *Teatro Verdi* hat unter persönlicher Leitung des Komponisten *Mascagnis* Oper »Guglielmo Ratcliff« ausgegraben. Das Heines Fragment nachgebildete Werk ist bekanntlich in der Hauptsache schon vor der »Cavalleria« entstanden, hat aber seine Uraufführung erst 1894 erlebt. Ob es nach 34 Jahren gelingen wird, es am Leben zu erhalten, ist trotz der stürmischen Ehrungen für Mascagni in Pisa zweifelhaft. *M. C.*

KONZERTE

WALDENBURG: Die Zentrale des niederschlesischen Industriebezirks hat sich nach dem Kriege überraschend schnell entwickelt. Der kulturelle Ausbau vermag das Zeitmaß dieser Entwickelung kaum mitzuhalten. Das Musikleben hat indessen von jeher die Spitzenführung. Das verdankt Waldenburg dem ernsten und zielbewußten Streben der *Bergkapelle* und ihres Leiters *Kaden.* Mit einer beispiellosen Opferbereitschaft hat die Bergkapelle zu Preisen, die sich in Deutschland kaum wiederholen dürften, durch Volkskonzerte, die in der Anlage und Durchführung als mustergültig bezeichnet werden können, gute Musik ins Volk hineingetragen. Für unseren schwer ringenden Industriebezirk ist das eine doppelt anerkennenswerte Leistung. Darüber hinaus hat die Bergkapelle hervorragende auswärtige Kräfte in unser Musikleben einbezogen: *Björn Talén, Georg Bertram,* das *Rosé-Quartett, Ludwig Wüllner, Paul Juon,* das *Pozniak-Trio.* Zusammen mit Kräften des Breslauer Stadttheaters werden Operngastspiele möglich gemacht. — In einem Sonderkonzert erstand Schönbergs »Verklärte Nacht« in vorbildlicher Auslegung. Hindemiths »Junge Magd«, von *Edmund Nick* geleitet, ließ die Gefühlsmacht modern dissonanter Melodik wirksam werden. *Käte Nick-Jänicke* hatte ihre Partie groß angelegt und mit Sicherheit durchgeführt. Die »Pulcinella«-Suite von Strawinskij wurde von *Kaden* mit leuchtender Farbigkeit dirigiert. *Wilhelm Spiller*

ZOPPOT: *Kurt Adami* bewies in den letzten beiden *Uraufführungen*: »Vision« für Violoncello und Klavier, op. 29, und in seiner 1. Sinfonie, daß sein Können von bedeutender Sicherheit ist. Um auf die Sinfonie kurz einzugehen: sie ist im Grundklang durchaus gefühlseigen und voll tiefer, verständlicher Problematik. Richard Strauß-Technik ist hörbar. Seine Art, Musik zu durchdringen, müßte aufmerksamer als bisher verfolgt werden. *Gerhard Krause*

* * *

Im letzten Konzert des *Berliner Tonkünstler-Vereins* gelangte eine neue »Suite für Flöte und Klavier« op. 34 von *Robert Hernried* zu erfolgreicher *Uraufführung.*

TAGESCHRONIK

Vom *1. bis 6. Oktober* hält der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* in *Darmstadt* seine diesjährige Tagung ab.

Zur *Ersten Tagung für Rundfunkmusik* ladet das Berliner *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* für den *7. bis 9. Mai* nach *Göttingen* ein.

Der *Verein Beethoven-Haus* zu *Bonn* hat zu seinem *16. Kammermusikfest* die Tage vom *13. bis 17. Mai* ausersehen.

In *Köln* findet vom *10. bis 13. Juni* das *Niederrheinische Musikfest statt.*

Der diesjährige (zweite) *Deutsche Tänzerkongreß* ist für die Tage vom *22. bis 26. Juni* in *Essen* vorgesehen. In Verbindung mit dem Kongreß finden *Tanzfestspiele* in großem Rahmen statt.

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* kündet eine Reorganisation größeren Stiles für das

Jahr 1929 an. Es ist zu begrüßen, daß seine Initiative zunächst dem *Opernschaffen* zugute kommen wird. Auf dem Tonkünstlerfest 1929, das in *Duisburg* stattfinden wird, werden drei Opernwerke des zeitgenössischen Schaffens, die der A. D. M. V. auswählt, und drei weitere Opern aus dem Spielplan der Duisburger Opernbühne in einer *Opernfestwoche* aufgeführt werden. Die Stadtverwaltung Duisburg kommt für die Aufbringung und Bestreitung der künstlerischen und finanziellen Mittel auf, eine Tat, die hoffen läßt, daß sich überall in deutschen Landen die Städte ihrer musikkulturellen Aufgaben in ähnlicher Weise bewußt werden mögen und daß andererseits die musikalischen Festveranstaltungen eine feste organisatorische Grundlage erfahren. Für die Weiterentwicklung des A. D. M. V. dürfte das Jahr 1929 von entscheidender Bedeutung werden. *Pr.*

In *Basel* hat eine Tagung von Musikforschern aus acht Ländern in Ausführung der Beschlüsse der vorangegangenen Wiener Tagung zur *Gründung einer Internationalen Gesellschaft für Musikforschung* geführt. Die deutsche Musikwissenschaft war durch die Professoren Adler (Wien), Kroyer (Leipzig) und Johannes Wolf (Berlin) als Vertreter der Deutschen Musikgesellschaft, ferner durch Dr. v. Hase (Leipzig), die Professoren Nagel (München), Curt Sachs (Berlin) und Hermann Springer (Berlin) vertreten. Es erschienen Musikforscher aus Deutschland, Dänemark, England, Frankreich, Italien, Österreich, der Schweiz und der Tschechoslowakei. Zweck der neuen Gesellschaft ist die Förderung der musikwissenschaftlichen Forschung und die Erleichterung der musikwissenschaftlichen Beziehungen zwischen den Ländern. Als Mittel wurden festgelegt: ein ständiges Auskunftsbureau in Basel, Kongresse, historische Konzerte und bei zureichenden Mitteln eine Zeitschrift.

Die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik*, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36, hat ab Ostern unter Leitung von *Ludwig Heß* eine theoretisch-praktische *Vorschule* im Ensemble- und Chorgesang eingerichtet. Studiert werden a cappella-Werke und Kantaten.

* * *

Der *Staatliche Beethoven-Preis für 1928* ist zu gleichen Teilen mit je 5000 Mark *Arnold Mendelssohn* (Darmstadt) und *Heinrich Kaminski* (Ried) zugesprochen worden.

Der P.-V. Rheinland des R. D. T. M. errichtete anläßlich des 100. Todestages Beethovens eine *Beethoven-Stiftung*, aus der alle zwei Jahre ein Geldbetrag für eine vom Prüfungsausschuß für würdig befundene Komposition verliehen wird. Die Komponisten der einzureichenden Werke müssen geborene Rheinländer sein oder beim Zeitpunkt der Einreichung seit zwei Jahren ihren ständigen Wohnsitz im Rheinland haben. Mitglieder des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer werden bevorzugt. Als Werke kommen Kammermusikwerke, Klavierwerke und Lieder in Betracht. *Der Preis wird jetzt erstmalig in Höhe von 600 Mk. ausgeschrieben. Die Werke sind bis spätestens 1. Oktober 1928 dem Bureau des Provinzialverbandes, Barmen, Neuerweg 53* (Siewert-Konservatorium), *einzureichen.* Alles Nähere dort.

Das Sinfoniehaus Baden-Baden, in dem die Meisterwerke deutscher und ausländischer sinfonischer Musik in festspielmäßigem Rahmen zur Aufführung gebracht werden sollen, wird nach dem Entwurf (von dem wir unter unseren Beilagen eine Abbildung bieten) des Münchener Architekten Professor *Ernst Haiger* am schönsten Punkte Baden-Badens errichtet werden. Den Vorsitz des Vereins »Sinfoniehaus« hat *Gerhart Hauptmann* übernommen.

* * *

Der Komponist und Chordirigent Professor *Wilhelm Freudenberg* beging am 11. März seinen *90. Geburtstag.*

Generalmusikdirektor *Hans Gelbke* sah am 26. März d. J. auf eine *30jährige Tätigkeit als Leiter des Musiklebens der Stadt M.-Gladbach* zurück.

Professor *Alfred Sittard* beging im März sein *25jähriges Organistenjubiläum.*

Zwischen der Direktion der *Wiener Staatsoper* und *Wilhelm Furtwängler* ist ein Vertrag zustande gekommen, nach welchem Furtwängler es übernommen hat, vom Beginn der Spielzeit 1928/29 an ein neues Werk und einige Neueinstudierungen an der *Wiener* Staatsoper vorzubereiten und deren Aufführungen zu leiten. — Dr. *Hans Schüler* (Wiesbaden) wurde zum *Opernintendanten* des *Stadttheaters in Königsberg i. Pr.* gewählt. — Dr. *Hans Schmidt-Isserstedt* (Barmen-Elberfeld) ist als *Leiter der Oper* und als *Dirigent der Sinfoniekonzerte* nach *Rostock* berufen worden. — *Bruno Vondenhoff* (Danzig) wurde an das *Reussische Theater in Gera* als *erster* Kapellmeister verpflichtet.

Das Ministerium für Schulwesen und Volkskultur ernannte Dr. *Erich Steinhard* zum

Professor für Musikgeschichte und Ästhetik an der *Deutschen Akademie* für Musik und darstellende Kunst in *Prag*. Ferner wurde Dr. Steinhard zum *Mitglied des Sachverständigen-Kollegiums für Urheberrecht bei Musikwerken in der Tschechoslowakei gewählt.*

* * *

Wer kann mir die Tagebücher Otto Nicolais aus den Jahren 1834—1836 verschaffen?

Prof. Dr. Wilhelm Altmann,
Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53/54.

AUS DEM VERLAG

Der Verlag *C. F. Peters* veröffentlicht in einem besonders schön ausgestatteten Katalog das Verzeichnis von *Hugo Wolfs* Werken mit einer lebendig geschriebenen und aufs Praktische zielenden Einführung von *Paul Müller*. Ein ebenfalls unentbehrlicher Katalog ist das Verzeichnis der Werke von *Johannes Brahms*. In einem einleitenden, warm empfundenen Aufsatz über »Das Werk von Johannes Brahms« betont hier *Adolf Aber* die kraftvoll-männliche Schreibweise des Romantikers Brahms. *Pr.*

TODESNACHRICHTEN

DESSAU: Im Alter von 64 Jahren starb der Musikschriftsteller Professor Dr. *Arthur Seidl*. Er wirkte von 1903 bis 1919 als Dramaturg am Hoftheater in Dessau und gehörte seit 1904 dem Lehrkörper des Leipziger Konservatoriums an. Seit 1917 redigierte er die von Richard Strauß begonnene Sammlung »Die Musik«.
Seine umfangreichen literarischen, philosophischen und kunstgeschichtlichen Studien befähigten Seidl zu Arbeiten, die besonders Grenzgebiete der Musik berücksichtigten. Von Werken schrieb er: »Vom Musikalisch-Erhabenen«, »Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffs seit Kant«, »Wagneriana« u. a. Zusammen mit W. Klatte veröffentlichte Seidl 1896 die erste Skizze über Richard Strauß. Seine vielseitige Tätigkeit an Bibliothek, Zeitungsredaktion, Theater und Konservatorium, als freier Schriftsteller war stets von tiefstem, nach Wahrheit ringendem Wollen bestimmt.

NEUYORK: Der langjährige Musikkritiker der Staatszeitung in Neuyork, *Maurice Halperson*, ist gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik“ erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik“, Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Amfitheatrof, D.: Il Miracolo delle Rose. Legenda Francescana. Ricordi, Milano.
Coppola, Piero: Suite intime. Eschig, Paris.
Fourestier, Louis: Polynice. Poème symphon. Heugel, Paris.

b) Kammermusik

Bastide, Paul: La Vannina. Fantaisie p. Flûte et Piano. Choudens, Paris.
Busch, Adolf: op. 33 Suite im alten Stil f. V. u. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Gagnebin, Henri: Sonate en la p. Vcelle et Piano. Senart, Paris.
Lualdi, A.: Quartetto (E) p. archi. Ricordi, Milano.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bolsène, Armand: Silhouettes p. Piano. Senart, Paris.
Bose, Fr. v.: op. 20 Suite Nr. 2 f. Pfte. Steingräber, Leipzig.
Büttner, Max: op. 1 Lyrische Stücke; op. 3 Chaconne; op. 4 Nr. 2 Präludium u. Fuge. F. Harfe. Himmelreich, München.
Busch, Adolf: op. 31 Konzert f. Pfte. m. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ejges, K.: op. 23 Etudes-fantaisies p. Piano. Russ. Staats-V., Moskau und Univers.-Edit., Wien.
Etté, Bernard: Schule f. Jazz-Schlagzeug. Biering, Leipzig.
Gilse, Jan van: Drei Tanzskizzen f. Pfte u. kl. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.
Gretschaninow, Alex.: op. 109 Der Tag des Kindes. 10 Stücke. op. 110 Zwei Sonatinen f. Klav. Schott, Mainz.

Schulhoff, Erwin: 5 Etudes de Jazz p. Piano. Univers.-Edit., Wien.
Sibelius, Jean: op. 106 Danses champêtres p. V. et Piano. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.
Turner, Frank: Sonate p. Piano. Senart, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Casadesus, Francis: Au beau jardin de France, allégorie dramat. et lyrique en 1 acte. Choudens, Paris.
Lothar, Mark: op. 12 Tyll. Eine Ulenspiegeloper in 3 Akten. Ries & Erler, Berlin.
Rein, Walter: Christgeburtsspiel. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.
Toch, Ernst: Musik zu Klabunds Schauspiel Das Kirschblütenfest. Schott, Mainz.
Wellesz, Egon: op. 41 Scherz, List und Rache. Ein Singspiel nach Goethe. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Aeschbacher, Karl: op. 53 Vier Männerchöre. Kistner & Siegel, Leipzig.
Beer-Walbrunn, Anton: op. 60 Lieder zum Klav. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.
Berg, Helmuth u. Konr. Hering: Handwerkslieder aus alter Zeit. Deutscher Baugewerksbund, Hamburg.
Chemin-Petit, Hans (Potsdam): Motette u. Fuge f. 8st. gem. Chor. Noch ungedruckt.
Egidi, Arthur: op. 24 Neun chinesische Sprichwörter als Kanons f. 2 St. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Ehrenberg, Karl: op. 27 Dem Vaterland f. gem. Chor u. gr. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.
Enthoven, E.: op. 16 Drei Gesänge f. mittl. St. u. Orch. od. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Geilsdorf, Paul: Das Auslandsdeutsche Lied. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Graf, Ernst: Protestantische Weisen z. 400jähr. Gedächtnis der Berner Reformation 4st. bearbeitet. Wyß, Bern.
Händel, Joh.: op. 23 Drei Männerchorlieder nach Texten v. K. A. Findeisen. Ries & Erler, Berlin.
Haas, Jos.: op. 75 Kanonische Motetten nach Worten des Angelus Silesius f. gem. Chor. Schott, Mainz.
Haydn, Jos.: Requiem (c) (z. erstenmal) hrsg. v. E. F. Schmid. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Herrmann, Hugo: op. 4 Minnespiel f. Frauenchor mit Harfe od. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
—: op. 28 Zwei Madrigale nach alten deutschen Texten f. Männerchor. Eulenburg, Leipzig.
Křenek, Ernst: op. 53 Vier Gesänge nach alten Ged. f. MS. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Kroiß, Karl, Dr. phil. (Ludwigshafen): op. 24 Kantate »An meine Mutter« (Mörike) f. Chor, Sopransolo u. Kammerorch. Noch ungedruckt.
Kromolicki, Joseph: op. 12 Sechs deutsche Sakraments- und Herz-Jesu-Gesänge f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Kux, Ralph (Dornach-Basel): Weihnacht—Ostern 6 Gesänge auf Vokale zu singen f. mittl. Singst. mit Klav. Selbstverlag. — Abel—Kain, 3 sinfon. Sätze f. Sopr. u. Barit. auf Vokale zu singen. mit Orch. Noch ungedruckt.
Lechthaler, Jos.: op. 15 Stabat mater f. Chor, Soli, Org. u. Orch. Böhm & Sohn, Augsburg.
Leipold, Bruno: op. 126 Golgatha. Volkstüml., leicht ausführbares Orator. nach Worten der heil. Schrift. Ruh, Adliswil-Zürich.
Lendvai, Erwin: op. 45 Vita victrix. Gesänge der Lebensbejahung f. Männerchor. Hug, Leipzig.
Niepel, Paul: op. 22 Passionsmusik nach d. Evang. St. Matthaei f. Soli, Chor u. Org. Oppenheimer, Hameln.
Reutter, Hermann: op. 21 Acht russ. Lieder f. Singst. m. Pfte. Schott, Mainz.
Rinkens, Walter: op. 35 Drei Madrigale f. 3st. Männerchor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 62 5 Pange lingua f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Siegl, Otto: Acht deutsche Volkslieder in polyphonem Satze. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.
Thienemann, Herbert: Lieder der Sehnsucht zur Git. Schlesinger, Berlin.
Trautner, F. W.: op. 60 Die Erlösung. Geistl. Oratorium. Gadow & Sohn, Hildburghausen.
Trunk, Rich.: op. 59 Drei Männerchöre nach Ged. v. Jos. Schlegel. Rob. Forberg, Leipzig.
Woyrsch, Felix: op. 68 Wie glänzt der helle Mond f. Männerchor. Simrock, Berlin.
Zoubaloff, J. M.: 15 mélodies p. chant et Piano. Senart, Paris.

III. BÜCHER

Fischer, Wilhelm: (Graz) Beethoven als Mensch. Bosse, Regensburg.
Göllerich, August: Anton Bruckner Bd. 2 ergänzt u. hrsg. von Max Auer. Bosse, Regensburg
Johnen, Kurt: Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels. H. J. Paris, Amsterdam.
Klebs, Paul: Von der Melodie u. dem Aufbau der musikal. Formen. Oncken, Kassel.
Klotz, Hans: Neue Harmoniewissenschaft. Die Überwindung der dualistischen Theorie. R. Noske, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE MODERNE MUSIK IM LICHTE DEBUSSYS

EIN VERSUCH ÜBER DIE GRUNDLAGEN DER NEUEN KLANGGESTALTUNG

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Der Begriff »Moderne Musik«, noch vor Jahren in allen Farben schillernd, nimmt allmählich festere Gestalt an. Längst spürten wir, daß er von dem des Bloß-Zeitgenössischen, des Nur-Gegenwärtigen scharf zu trennen ist. Welten liegen zwischen der Musik eines Pfitzner, eines Siegfried Wagner und der eines Hindemith oder Strawinskij. In den jüngsten Werken moderner Musiker bekundet sich ein Stilwille von solcher Sicherheit und so ausgeprägtem künstlerischen Zielbewußtsein, daß die Bezeichnung »moderne Musik«, die ursprünglich nur eine Forderung nach neuen Formen und neuem musikalischen Ausdruck barg, Inhalt und Charakter bekommt. Der Begriff »modern« umschließt in gleicher Weise eine Epoche wie die Bezeichnungen klassisch, romantisch, klassizistisch und neuromantisch.

Wie aber ist diese »musikalische Moderne« zeitlich und räumlich zu umfassen? Wo liegt ihr Ausgangspunkt, wo setzt ihre Bewegung ein; wie schließt sie sich gegen das Vergangene und wie gegen das Nur-Zeitgenössische ab? Keine der bisherigen Darstellungen der Musik und ihrer Entwicklung in den letzten Jahrzehnten hat den Versuch gemacht, hier morphologisch vorzugehen. Vielleicht war es auch nicht möglich, solange die neue Musik sich im Zustand des Tastens und Experimentierens befand. Alle Darstellungen moderner Musik, so Bedeutendes sie im einzelnen zu sagen hatten, machten einen prinzipiellen Fehler: sie griffen bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts zurück, um sich dann plötzlich und gleichsam unversehens jenseits jener Schwelle zu befinden, die alte und neue Musik trennt. Eine Betrachtungsweise, die — wie die erwähnten — vom 19. Jahrhundert zur Gegenwart geschichtlich aufsteigt, *konnte* die Wurzeln des aufkeimenden Neuen nicht finden. Denn die Anfänge der modernen Musik sind tief beschattet von jenem Entwicklungszuge, der, von Wagner und Liszt kommend, über Reger und Richard Strauß in kolossaler Breite in das 20. Jahrhundert vordringt. Das ungeheure Epigonentum, das diese Meister heraufriefen, ließ die von ihnen getragene Bewegung mächtig anschwellen. Sie wurde eine Schicht von solcher Stärke, daß sie nicht leicht von einer neuen, künstlerisch andersgerichteten Generation durchstoßen werden konnte. So formt sich uns das Bild von der musikalischen Lage am Beginn dieses Jahrhunderts. Zwei Entwicklungszüge überschneiden sich: ein aufsteigender, der sich zu behaupten und zu befestigen sucht, und ein vollendeter, aber nur langsam abklingender, der immer noch kleinere Talente an sich reißt. Nicht nur die Anfänge der modernen Musik, auch noch ihre ersten Entwicklungsstadien werden von dieser abebbenden Strömung des 19. Jahr-

hunderts überdacht. Das erschwerte eine Umgrenzung der modernen Musik. Zu tief staken ihre Ansätze im Dickicht einer in einem Jahrhundert erstarkten und innerlich reifen Bewegung. Nur eine retrospektive Betrachtung vermag das Chaos zu durchdringen; nur eine Betrachtung, die sich von *dem* Punkt, an dem die moderne Schaffensbewegung gegenwärtig hält, rückwärts zu den Ursprüngen bewegt, vermag die Gestalt und die Entwicklung der modernen Musik freizulegen.

Diese zeitlich rückläufige Perspektive aber endet bei — *Debussy*. Mit ihm wird die moderne Musik geboren. Von ihm aus erweitert sie sich keilförmig in die Gegenwart, den Einfluß des 19. Jahrhunderts mehr und mehr niederringend. Aber in so mannigfache und auseinanderstrebende Arme sie sich im Laufe ihrer Entwicklung auch bereits geteilt hat, sie alle laufen in Debussy als dem gemeinsamen Ausgangspunkt zusammen. Gibt es *einen* modernen Komponisten, dessen Anfänge nicht bei Debussy liegen? *Alle* haben mit der Nachahmung der neuen Klangmittel Debussys und der Ergründung ihrer Gesetzlichkeit begonnen, um erst später ein eigenes System der Klanggestaltung zu finden. Selbst dort, wo durch allmähliche Umwandlung Debussyschen Geistes der ursächliche Zusammenhang nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar ist, wie in den Spätwerken Schönbergs, Strawinskijs oder Hindemiths, ist er immer noch vorhanden und leicht nachweisbar; er zeigt sich mit überraschender Klarheit, sobald man die Frühwerke dieser Meister betrachtet.

Mit Debussy beginnt die kompositionstechnische Umwälzung, die Voraussetzung für die moderne Musik wurde. Leitet er dadurch die neue Bewegung ein, so löst er gleichzeitig alle rückwärtigen Verbindungen zum 19. Jahrhundert. *Er* schafft die Kluft, die 19. und 20. Jahrhundert trennt. Alle modernen Komponisten fußen darum auf Debussy; kaum *einer* aber greift über ihn hinweg tiefer in das 19. Jahrhundert zurück, um dort Anregungen zu suchen. Debussy verschließt mit seinem Schaffen gleichsam das 19. Jahrhundert und sperrt die Zufuhr von romantischen Elementen in die Moderne ab. Dieser radikale Abbruch aller Beziehungen zum 19. Jahrhundert, der den Beginn der musikalischen Moderne kennzeichnet, fordert einen durchaus selbständigen Entwicklungsanstieg der modernen Musik und zwingt zu einer Weiterentwicklung der Musik aus sich heraus. Innerhalb ihrer eigenen Grenzen muß sie die Kräfte sammeln, muß sie die Mittel schaffen, die zu einem neuen künstlerischen Ziel führen. Erst als die moderne Musik sich genügend gefestigt hatte, als sie nicht mehr zu befürchten brauchte, aus ihrer Bahn getrieben zu werden, sah sie sich in der Musikgeschichte um und suchte in ihr die Rechtfertigung der eigenen Bestrebungen. Doch schloß sie sich nicht dem zeitlich nahen 19., sondern dem ihr innerlich nahen 18. Jahrhundert an.

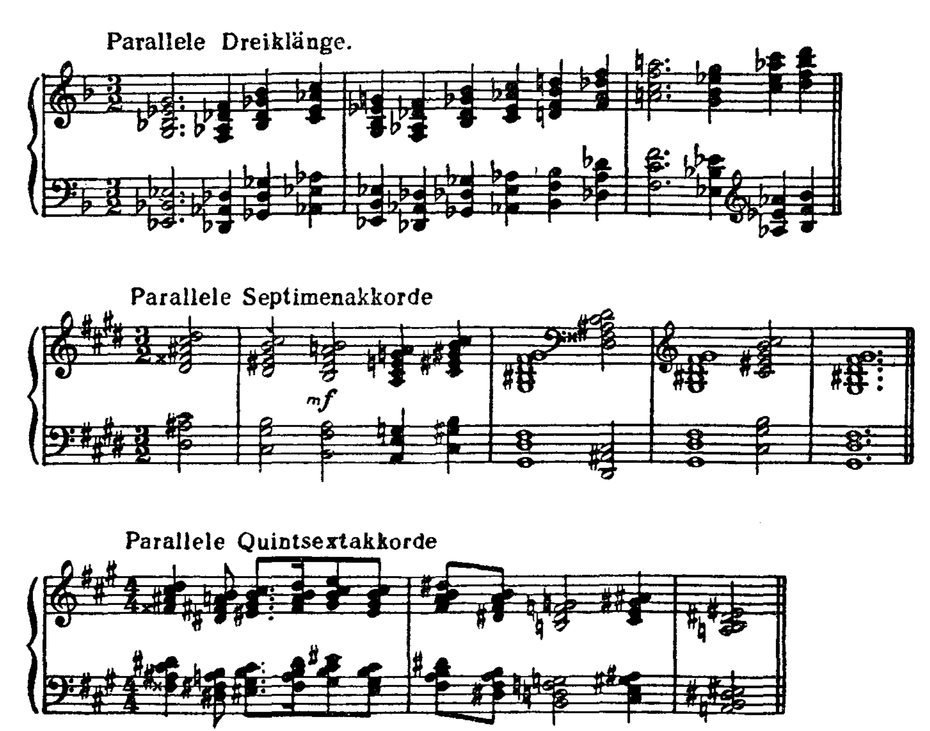
Worin liegt nun die eigentliche Bedeutung Debussys? Die klare Antwort muß heißen: in der Schöpfung des Systems der parallelen Akkordik, das er an Stelle der alten, harmonischen Gesetze zur Grundlage der neuen Klanggestaltung

machte. Die bisherige Harmonik, die wir jetzt zum Unterschied gegen die nachdebussysche die funktionelle nennen, beruhte auf dem Prinzip von Spannung und Lösung. Dieses Prinzip bestimmte das Verhältnis von Dissonanz und Konsonanz, ebenso wie das von Modulation und Kadenz; denn die Modulation ist ein die Tonalität und ihre Festigkeit auseinandertreibender, also spannender, die Kadenz aber ein lösender harmonischer Vorgang. Unter solchem Gesichtswinkel betrachtet, scheint die Musik im 19. Jahrhundert als einziges Ziel die dauernde Erweiterung der harmonischen Spannungsbeziehungen zu verfolgen. Die Harmonik wird nahezu ausschließlich für die Form und den Ausdruck eines musikalischen Kunstwerkes bestimmend und überwuchert alle anderen formbildenden Elemente so stark, daß sie als selbständige Ausdruckswerte nicht gelten können. Melodik und Rhythmik stehen im Dienste der Harmonik. Die Rhythmik wird vom harmonischen Espressivo, dem sie nachgeben muß, aufgeweicht, die Melodik hat nur noch Sinn, soweit sie als Verbindungslinie die harmonische Bewegung zusammenhält. Im »Tristan«, diesem Wunderwerk an harmonischer Systematik, erreicht die harmonische Spannung ihren höchsten Grad, erreicht sie eine Intensität, die auf den nervenschwachen Hörer beinahe quälend wirkt; denn sie zeigt die Auflösungstöne nur noch, ohne sie je zu berühren.

Dieses System der Klangspannung, schon im »Tristan« bis an den Rand seiner Möglichkeiten geweitet, wird von Debussy *) zerstört. Er ersetzt es durch die parallele Akkordik; eine Technik, die den einmal gewählten Akkordtyp beibehält und ihn unverändert von einer Tonstufe zur anderen rückt. Jede Spannung ist in dieser Akkordik erloschen. Die Verzahnung der einzelnen Klänge ineinander, ihre Verkettung, die bisher durch das grundlegende Gesetz vom Liegenlassen der gemeinsamen Töne in der gleichen Lage erreicht wurde, ist jetzt aufgehoben. Die Akkorde stehen gleichsam sicherungslos und ohne funktionelle Beziehung nebeneinander. Denn die Kontakte, die die Akkorde bisher in einen gemeinsamen Stromkreis harmonischer Spannung einschlossen, sind jetzt durchschnitten. Die Dynamik des Sichdehnens und -zusammenziehens, des Sichöffnens und Sichballens der harmonischen Kräfte, des dauernden Übergangs von Dreiklängen in Septimen- und Nonenklänge ist ausgeschaltet. An die Stelle eines harmonischen Ablaufes, der den Energiestrom von Akkord zu Akkord fortpflanzte, tritt eine Akkordkette; ihre einzelnen Glieder sind aneinandergereiht, ohne in eine einheitliche Linie gespannt zu sein. Ohne jegliche Verbindungs- und Berührungspunkte stehen sie frei im Raum. Wie der Einzelakkord, so steht jeder Takt in dieser Musik für sich allein, und kann — harmonisch — für sich betrachtet werden. Keiner ist durch den vorangegangenen bedingt, keiner birgt den Keim, der eine bestimmte, nach Form und Dauer festumrissene Bewegungskurve des Nächstfolgenden

*) Ich verweise auf mein Buch »Die moderne Musik«. Verlag: Teubner, Leipzig, Sammlung: »Aus Natur und Geisteswelt«.

forderte; denn keiner vermag Kräfte in sich zu erzeugen, die fortwirken. Die Musik, die auf dem parallelakkordischen Prinzip aufgebaut ist, denkt harmonisch in keinem Takt auch nur einen weiteren voraus. Löst die Parallelität die Spannungsbeziehung der Klänge zueinander, entfesselt und verselbständigt sie die Dissonanz, so befreit sie zugleich auch die Melodie von ihrer Abhängigkeit von der Harmonik. Damit sind die Voraussetzungen für eine neue, in anderer Richtung laufende Entwicklung der Musik gegeben.
Zunächst sah man in dieser Neuerung nur eine Verarmung der Klanggestaltung. Den reichen Kombinationsmöglichkeiten der funktionell gebundenen Harmonik war eine starre, funktionslose Klangkonsequenz gefolgt, die jede klangliche Entwicklung von vornherein verbot. Schien diese zunächst primitiv gegenüber der verzweigten alten Harmonik, so hat die Entwicklung von Debussy über Skrjabin und Wellesz zu Strawinskij, Bartók und — bis in jüngste Gegenwart — zu Hindemith die ungewöhnliche, geistige Wandlungsfähigkeit des reinen, funktionslosen Klanges erwiesen. Dieser Entwicklungsweg, an dessen Anfang Debussy steht, sei an Hand einiger Beispiele aufgezeigt. Zunächst einige Formen paralleler Akkordführung bei Debussy selbst:



Das System der Parallelität, das Debussy geschaffen hatte, kam bei ihm nur zu begrenzter Entfaltung; denn es steht im Dienste einer Musik, deren ästhetische Voraussetzungen durchaus die gleichen waren wie die des 19. Jahr-

hunderts. Debussys Kunst ist aus zwei Elementen gemischt: innerlich ist sie von der Einstellung des 19. Jahrhunderts abhängig und von der programmatischen Musik und ihrer Ästhetik stark beeinflußt, kompositionstechnisch macht sie den entscheidenden Schritt in Neuland. Debussy ist einerseits der letzte Romantiker, der in der Musik die Kunstrichtung des Impressionismus durchsetzt, andererseits der große Neuerer, der ganz allgemein der gesamten späteren Moderne die Richtlinien für die Klanggestaltung gibt. Diese doppelte Physiognomie seines Werkes ist der Grund dafür, daß Debussys prinzipielle Bedeutung nicht erkannt wurde. Noch einmal stoßen wir in diesem Zusammenhang auf die Fehler, die alle bisherigen Darstellungen moderner Musik gleichermaßen aufweisen. Immer ist Debussy einseitig auf den Impressionismus festgelegt und irgendwo zwischen dem 19. Jahrhundert und der im engeren Sinne modernen Musik angebaut. Aus der gradlinigen geschichtlichen Entwicklung wurde er geradezu herausgelöst und mit seinen Nachahmern in dem Kapitel »Impressionismus« isoliert. Die äußerlich faßbare Physiognomie seines Werkes, eben das Impressionistische, das von seinen Nachahmern allein kopiert wurde und den Impressionismus als Richtung so ungewöhnlich verbreiterte, wurde betont, das Wesentliche in Debussys Werk aber weder historisch entwickelt noch überhaupt bemerkt. Auch in der lebendigen Musikbewegung bedeutete der Impressionismus eine vorübergehende Stagnation. Erst die späteren Modernen gingen die von Debussy gewiesenen Wege zu neuer Klanggestaltung und entfesselten somit die wahren, zukunftträchtigen Keime Debussyscher Musik.

Schon in dem nächsten Stadium der modernen Musik sehen wir den funktionslosen Klang allmählich erstarken. Vorher bloßer Farbwert, wird er nunmehr Ausdruckswert. In parallelen Dur-Dreiklängen — materieller, gekräftigter als bei Debussy — entlädt sich in Hindemiths »Sancta Susanna« die dramatische Spannung; parallele Quintakkorde stützen das Trinklied des Herakles in Wellesz' »Alkestis«. In dem aus Kodálys op. II mitgeteilten Beispiel ist der funktionslose Klang an eine festumrissene Melodie angebunden und wird von dieser gleichsam mitgeschleift. Die »Harmonisierung« dieser Melodie, der das erstemal Quartsextakkorde, das zweitemal kleine Nonenakkorde unterlegt sind, zeigt die auch für Kodálys Landsmann Bartók typische Übertragungstechnik ungarischer Melodien.





Zerfließt der funktionslose Klang bei Debussy, da er aus sich heraus keine Entwicklung und somit auch keine Form bilden kann, so wird er nun von der Seite der Rhythmik her gefestigt. In der neuen, im Rhythmischen wurzelnden Musik findet er sein vorläufiges Ziel und seine bedeutendste Aufgabe. Denn motorische Rhythmik setzt parallele Akkordik voraus. Im 19. Jahrhundert

mußte die Rhythmik in dem Maße kraftloser werden, in dem die Harmonik sich verzweigte. Es ist nicht zufällig, daß Regers, des genialsten Harmonikers Musik zu größter Breite des Tempos neigt. Nur bei langsamer, gedehnter Bewegung vermag das Ohr die auf jedem Ton wechselnde und sich kaleidoskopartig wandelnde Harmonik zu erfassen. Die parallele Akkordik aber, die am einmal gewählten Akkordtyp festhält und dem geistigen Auffassungsvermögen keine Schwierigkeiten bereitet, erlaubt dem Rhythmus, sich ungehemmt auszuleben.



HÄNDELS OPERN UND DIE GEGENWART

VON

ERNST SCHLIEPE-BERLIN

Seit dem Vordringen einer neuen, überkommene Theorien und Anschauungen negierenden Musik haben wir auf der anderen Seite Renaissancebestrebungen, die dem Drang nach neuer Kunstäußerung in entgegengesetzter Richtung den Weg bahnen wollen. Eine der wichtigsten ist die *Händel-Bewegung*, die nunmehr acht Jahre dauert und ein Ausmaß angenommen hat, das zu wiederholter Auseinandersetzung mit ihr herausfordert.

Renaissance heißt Wiedergeburt. War Händel denn kein Faktor unseres Musiklebens mehr, war seine Kunst für uns tot? Niemand darf das behaupten. Händels Oratorien und Instrumentalwerke bildeten von jeher einen festen Bestandteil der Konzertprogramme, sein Name ward stets neben Bach genannt, dessen Zeitgenosse und Gegenpol er war. Bach und Händel sind Abschluß einer Stilepoche, zugleich Übergang und Beginn einer neuen. Freilich hat Händel dem vorigen Jahrhundert, das die musikalische Romantik bis zur Hochblüte entwickelte, keine Anregung geben können; um so näher steht er dafür der Gegenwart. Insofern könnte es vielleicht einer jener unerforschlichen inneren Zusammenhänge sein, daß Händels Opernmusik gerade zu einem Zeitpunkt zufällig wieder lebendig gemacht wurde, wo die denkbar günstigsten Vorbedingungen für ihre Lebensfähigkeit (falls sie diese überhaupt besitzt) ohnehin gegeben waren. Noch fünfzehn Jahre vorher, als Richard Strauß' »Salome« entstand, und Wagners Musikdramen auf unanfechtbarer Höhe ihrer Wirkung standen, wäre der Gedanke, die Händel-Oper zu propagieren, einfach absurd gewesen. Trotzdem ist es wichtig, die Tatsache festzuhalten, daß die Händel-Bewegung ihren Ausgang aus einer kleinen Universitätsstadt ohne nennenswertes Musikleben, und aus einem engen, vorwiegend wissenschaftlich orientierten Kreis genommen hat. Von Anfang an haftet ihr also etwas Experimentelles, künstlich Gezüchtetes an.

Händel komponierte die Mehrzahl seiner Opern — ein paar in Hamburg und in Italien entstandene Frühwerke bleiben außer Betracht — in London für den Hausgebrauch der von ihm begründeten und geleiteten »Opernakademie«. In den Jahren 1720 bis 1740 brachte der Meister nicht weniger als *34 Opern* heraus. Ihr Erfolg war jedoch im Auslande, wohin sie sich alsbald verbreiteten, größer als in London, wo Händel allerdings gegen die Konkurrenz der Italiener und andere Widerstände zu kämpfen hatte. Jedenfalls vermochten sie den mehrfachen Zusammenbruch des Unternehmens nicht zu verhindern. Es ist durchaus bezeichnend, daß Händel selbst schließlich die Opernkomposition völlig aufgab, nachdem er sich von der Bühne zurückgezogen hatte, und sich ganz dem *Oratorium* zuwandte, in dem seine Meisterschaft schon damals

unbestritten war. Seit dieser Zeit datiert denn auch Händels eigentlicher Ruhm (er stand damals schon anfangs der fünfziger Jahre). Daß man zweihundert Jahre später in Deutschland darauf verfallen würde, diese längst beiseite gelegten Opern wieder auszugraben, hat Händel sich wohl nie träumen lassen.

Ausgangspunkt der Bewegung waren die Händel-Festspiele zu Göttingen im Sommer 1920, allwo »Rodelinde« ihre deutsche *Uraufführung* (!) erlebte. Der ungewöhnlich große Erfolg dieser Premiere braucht uns nicht in Erstaunen zu setzen. Denn wenn in einer kleinen Provinzstadt, deren geistiges Niveau durch eine Universität bestimmt wird, ein solches Musikfest mit Ausdauer und Nachdruck in Szene gesetzt und durch eine Uraufführung gekrönt wird, die ein namhafter Kunstforscher in eben dieser Stadt durch mühevolle Vorarbeiten ermöglicht hat, so wird das auf alle Fälle ein großes Ereignis. Die Ausgrabung einer zweihundert Jahre alten, sozusagen unbekannten Oper macht dann in der Musikwelt ungefähr dieselbe Sensation wie die Entdeckung einer ägyptischen Königsmumie. Die aufs höchste gesteigerte Empfänglichkeit des Publikums kommt um so mehr einem durchschlagenden Erfolg entgegen, als es sich um das Werk eines unserer größten Tonmeister handelt. Überraschenderweise haben aber die Aufführungen in anderen Städten, die bald folgten, ähnliche Ergebnisse gezeitigt und den Theaterdirektoren bewiesen, daß mit dem alten Händel ein größeres Geschäft zu machen ist wie mit einem modernen Komponisten. So sind dem ersten Versuch einer Opernbearbeitung weitere gefolgt, erscheinen im Druck und werben für eine Sache, die — wie sich mehr und mehr herausstellt — denn doch einigermaßen fragwürdig ist.

Mit dem begreiflichen Optimismus, der einer gelungenen Sache entspringt, wird nun sogleich von einer »Händel-Renaissance«, einer Bereicherung des Opernspielplans, dauerndem Gewinn usw. geredet. Und manche glauben allen Ernstes, mit der dramaturgischen Bearbeitung einer alten Oper und ihrem vorübergehenden Erfolg sei auch ihre Lebensfähigkeit ein für allemal erwiesen. Betrachten wir doch die Sache ganz nüchtern! Schon der Umstand, daß diese Opern erst durch eine — recht durchgreifende, sogar mitunter rücksichtslose — Neubearbeitung uns genießbar gemacht werden müssen, beweist, daß zum mindesten ihre *Form* veraltet ist. Bei den Ausdrucksmitteln, dem Gesang und der Instrumentalbegleitung, nehmen wir den trockenen Koloraturenkram der Arien als etwas Unabänderliches mit in Kauf, weil Händels melodische Kraft uns dergleichen Konzessionen an den Zeitgeschmack vergessen läßt und die Wahrheit seines Ausdrucks trotzdem überzeugend wirkt. Gegenüber der instrumentalen Einkleidung aber können unsere Bedenken nicht beschwichtigt werden. Fast ununterbrochen Streichquartett und Klavier, hin und wieder zwei Oboen als »Lichter«, selten eine Flöte oder Trompete — damit wird $2^1/_2$ Stunden lang musiziert! Gewiß: in der Beschränkung zeigt sich der Meister; aber vergessen wir nicht, daß unser Ohr

nach der gewaltigen Entwicklung des Opernorchesters, die sich inzwischen vollzogen hat, ganz andere Ansprüche stellt, und sich mit so bescheidenen Klangfarben nicht mehr begnügen will. Daß mit derartig primitiven Mitteln ein abendfüllendes Werk auf die Dauer nicht zu halten ist, sah schon *Mozart* ein, als er rund zwanzig (nur zwanzig!) Jahre nach Händels Tod den ganzen »Messias« in genialer Weise »modernisierte«, d. h. für das Orchester *seiner* Zeit neu instrumentierte. Um wieviel reicher ist jedoch der originale »Messias«, bei dem noch ein großer Chor und Orgel mitwirken, gegenüber der »Rodelinde« und anderen Händel-Opern! Kein Zweifel: im Instrumentalen sind Händels Opern völlig antiquiert.

Wie steht es nun mit dem musikalischen Gehalt und der Gestaltung innerhalb der Opernform?

Der absoluten Schönheit und Reinheit von Händels Stil wird sich auch in der Oper niemand verschließen. Man wird die Ausdruckstiefe und Modulationsfähigkeit der Rezitative nicht weniger bewundern wie die Kraft der Diktion, und sich gern tragen lassen von dem unerschöpflichen Melodienstrom der Arien. Freilich muß man imstande sein, durchaus unvoreingenommen zu genießen, und darf keinerlei Vergleiche ziehen mit Mozart, Wagner oder Verdi. Doch selbst bei möglichster Abstraktion von all den Ideen, die wir mit dem Begriff der neueren Oper und des Musikdramas verbinden, erscheint uns die Art des musikalisch-technischen Aufbaus einer solchen alten Oper befremdlich. Es spricht da nicht nur die langjährige Gewohnheit des Opernhörens, sondern auch das instinktive Gefühl mit. So schön die Arien auch sind — ihre Häufung zu Dutzenden, ihre unablässige Aufeinanderfolge empfinden wir als Mangel an Abwechslung und Steigerung, zumal den dazwischenliegenden Rezitativen trotz ihrer konzisen Fassung und Schlagkraft wegen der dürftigen Begleitung (die hauptsächlich das Klavier zu bestreiten hat) die erforderlichen instrumentalen Akzente fehlen. Dieser Mangel zeigt sich in einem um so fühlbareren Mißverhältnis zu der Handlung, je pathetischer und tragischer sich diese gebärdet. Gelegentlich hat Händel diesem Mißstand selbst zu begegnen versucht, indem er an besonders markanten Stellen eine Instrumentalbegleitung dazusetzte. Doch hat man nicht ohne Grund aus der tragischen Oper das die Vorgänge der Handlung untermalende Rezitativ allmählich beseitigt und es durch Ensembles, »große Szenen« und schließlich glattes Durchkomponieren ersetzt. Das war nicht Neuerungssucht der Komponisten, sondern begründete Fortentwicklung und innerlich bedingter Fortschritt.

Können also die verbindenden Rezitative als Schwerpunkte der fortschreitenden *Handlung* angesehen werden, so erblicken wir in den als Ruhepunkte gedachten Arien die eigentlichen *musikalischen* Schwerpunkte. Logischerweise aber müßten dramatische und musikalische Schwerpunkte *zusammen*fallen, und, nach dem Prinzip der Steigerung angeordnet, zu den eigentlichen Höhepunkten werden. (Man sehe sich daraufhin z. B. einmal den »Fidelio« an.)

Der Verzicht auf diese ästhetisch-theatralische Forderung in der Händel-Oper, ihr Nebeneinander von Musik und Aktion, nivelliert den Gesamteindruck, so daß wir eigentliche Höhepunkte in dem Ablauf der Oper gar nicht bemerken, vielmehr die Vorgänge in gleichmäßiger, wenig unterschiedener Dynamik an uns vorüberziehen lassen. Hiermit hängt auch das schwierige Inszenierungsproblem zusammen, die Handlung durch stumme *Bewegungschöre* zu »beleben«. Man macht hier aus der Not eine Tugend, will die starre dramatische Aktion in tänzerische Formen auflösen — ohne zu bedenken, daß man dadurch wieder gegen die Forderung nach dramatischer Wahrheit sündigt, und daß für solche Regiezutaten meist in der Musik keine Begründung zu finden ist. Wie anders dagegen bei einem Oratorium! Hier gibt es nur zu hören, aber nicht zu sehen; hier ist die innere Konzentration des Hörers auf den musikalischen Gehalt bedeutend intensiver, und darum der Eindruck auch nachhaltiger.
Der Händel-Enthusiast wird erwidern: Derartige Einwände verblassen vor dem Erfolg, der diesen Opern auch heute noch beschieden ist. Der augenblickliche Erfolg ist jedoch für Wert und Wirkungsdauer eines Kunstwerkes nicht allein entscheidend. Haben wir bisher dargelegt, was an diesen Schöpfungen unabänderlich veraltet und überholt ist — trotz dramaturgischer Neubearbeitung —, so können wir jetzt unumwunden zugeben, daß lediglich das lapidarmelodische Element der Händelschen Kunst noch heute bezwingend wirkt. Zum mindesten auf das Gemüt dessen, der unbefangen Musik genießen kann. Die Melodie ist überhaupt das stärkste Mittel der Musik; stärker noch als der Rhythmus, dessen primitivere Urkraft vor der kultivierteren Macht des Gefühls, jedenfalls in der Oper, stets weichen mußte. Die Intensität der Händelschen Melodik ist uns ja seit langem von seinen Oratorien her vertraut; sie offenbart sich auch, und nicht wesentlich anders, in seinen Opern. Man könnte eine getragene Händelsche Opernarie mit entsprechender Textänderung getrost in einem Oratorium singen lassen, ohne daß es besonders auffiele. Es mag nun vielleicht für den Opernbesucher von heute nicht ohne Reiz sein, von der Bühne her einen Stil zu vernehmen, der ihm bisher nur in Kirche oder Konzertsaal geläufig war — aber andererseits sehen wir gerade darin den tieferen Grund, weshalb sich aus der vorklassischen Opernmusik nichts mehr lebensfähig erhalten hat. Erst seit der Zeit, da sich die Elemente des Opern- und Oratorienstiles völlig voneinander absonderten und unabhängig weiterentwickelten, konnte die Oper einen ihr eigenen, den Wechsel der Zeiten überdauernden Stil erreichen. Daher kommt es auch, daß allein die Meisterwerke *Mozarts*, allen späteren Richtungen zum Trotz, aus dem 18. Jahrhundert bis heute unbeschränkt wirksam geblieben sind — viel mehr als die des größeren Reformators Gluck — weil Mozart seine Opern nicht lediglich nach musikalischen oder gesanglichen Anforderungen, sondern nach den Notwendigkeiten der Bühne formte. Überdies war er auch in harmonischer Beziehung fortschrittlicher als seine Zeitgenossen.

Aus alledem ersieht man eines mit großer Deutlichkeit: für einen Bühnenerfolg an sich sind in erster Linie rein musikalische Werte entscheidend, und zwar solche, die das Publikum sofort gefühlsmäßig verstehen, mitempfinden kann. Für die *Dauer* eines solchen Erfolges aber sind noch andere Faktoren mitbestimmend. Blicken wir zurück auf die Entwicklung, die die Oper seit ihrem Entstehen durchgemacht hat, so finden wir, daß sie trotz aller Reformationsversuche, die sich ja nur gegen Auswüchse richteten, doch immer eine rein musikalische Angelegenheit blieb, und daß ihre Handlung gar oft nichts weiter war als ein Vorwand zum *Singen.* Das ist auch bei Händel nicht anders, und das gilt noch für Verdis Opern aus seiner mittleren Schaffensperiode. Demzufolge blieb in dem musikalischen Gedächtnis des Laien immer nur die schlichte, leicht faßliche Melodie des Liedes und der Arie haften, und um diese wieder und wieder zu hören, ging und geht er ins Theater. Er erinnert sich bei der »Zauberflöte« zuerst an den Vogelfänger, beim »Freischütz« an den grünen Jungfernkranz und bei den »Meistersingern« an das Preislied; er findet zu der musikalischen Entwicklung des letzten halben Jahrhunderts nur schwer eine Stellung, und atmet befreit auf, wenn jetzt, mehr als siebzig Jahre nach der Entstehung des »Tristan«, in Händel ihm ein »neuer« Opernkomponist entgegentritt, der seinen Melodiehunger reichlich befriedigen kann, und der nebenbei den willkommenen Beweis liefert, daß die »alte« Musik die »moderne« mit Leichtigkeit aus dem Felde schlagen kann ... In *diesem* Sinne wäre Händel allerdings zeitgemäß!

Allein danach geht es nicht. Das Gesetz der Entwicklung ist mächtiger als der Wille einzelner. Schon die klare Überlegung sagt, daß die Errungenschaften von zwei Jahrhunderten Operngeschichte sich nicht einfach negieren lassen; andere Beispiele lehren uns, daß Wiederbelebungsversuche an einer begrabenen Kunst keinen dauernden Nutzen haben. Schon heute zeigt es sich: die sogenannte Händel-Renaissance flaut ab. Die Sensation der ersten Opern ist verflogen, man sieht die Sache kühler und kritischer an, und man erkennt ihre Schwächen. Mehr und mehr schrumpft die Händel-Bewegung auf die kleine Schar derer zusammen, die mehr Spezialenthusiasmus als künstlerischen Weitblick haben; zu ihr gesellt sich vielleicht noch der eine oder andere, dem diese Angelegenheit ein willkommener Vorwand ist, von sich reden zu machen. Das entscheidende Urteil wird, wie in jedem Opernfalle, schließlich im Kassenrapport der Bühnen stehen, und dagegen gibt es keine Berufung! Welche Aussichten unter solchen Umständen der ganz ernsthaft diskutierte Plan hat, ein *Händel-Festspielhaus* zu erbauen, gewissermaßen ein barockes Gegenstück zum Wagner-Theater in Bayreuth — das braucht wohl nicht mehr erörtert zu werden. Man kann sich nur wundern, bis zu welchem Grad die Weltfremdheit unter manchen Musikfreunden heute noch gedeiht.

Die Oper Händels als Höhepunkt der Barockoper hat natürlich ihre unverrückbare musikgeschichtliche Bedeutung. Ihre vorübergehende Wieder-

belebung in unseren Tagen mag vielleicht eine musikwissenschaftliche Tat sein — wenngleich vermutlich unsere Nachkommen darin eher ein Kuriosum sehen werden —, aber das soll uns nicht den Blick trüben für die tatsächlichen Erfordernisse unseres Operntheaters. *Praktisch* hat die Händel-Bewegung keine andere Bedeutung als die eines interessanten Experimentes, das nur einmal gelingen konnte, weil es zufällig unter sehr günstigen Vorbedingungen unternommen wurde.

JOSEPH JOACHIM UND RICHARD WAGNER

ZUR GESCHICHTE EINER FREUNDSCHAFT

VON

FERDINAND PFOHL-HAMBURG

Die umfangreichen Sammlungen von Musikerbriefen, die seit den neunziger Jahren in der Öffentlichkeit erschienen und seitdem einen sehr wesentlichen Platz in der Literatur, im Buchhandel und nicht minder in der Gunst des gebildeten Publikums sich erobert haben, erfreuen sich mit Recht als wichtigste biographische Quellenwerke und ebenso als menschliche Dokumente und Bekenntnisse besonderer Wertschätzung. Erst seit die Briefe Mozarts und Beethovens, Webers und Mendelssohns, die Briefe von Robert Schumann, Johannes Brahms und Hans v. Bülow, dann aber vor allem die unvergleichlichen Briefe Wagners den gebildeten Kreisen zugänglich gemacht wurden und in den allgemeinen Bildungsbesitz übergingen, besitzen wir diese Meister ganz: als Künstler und als Menschen. Seit geraumer Zeit liegt nun auch als nicht unwichtige Ergänzung zu den brieflichen Mitteilungen aus dem Schumannschen Kreis das Briefwerk Joseph Joachims abgeschlossen vor. Drei starke Bände enthalten (auf ungefähr 1500 Seiten Text) die Briefe, die Joachim an vertraute Freunde, an Kunst- und Gesinnungsgenossen, an Familienangehörige und an Männer gerichtet hat, mit denen ihn Beruf, Leben, Neigung und Zufall zusammengeführt. Dort, wo Zusammenhang und Verständnis es notwendig machten, wurden in den Text auch die Antwortschreiben der brieflich sich mitteilenden Freunde aufgenommen: soweit sie durch Inhalt, Form und Ursprung Anspruch auf Bedeutung im Rahmen dieser Briefsammlung erheben können. Diese Briefe sind das einzige, was von Joseph Joachim, dem Virtuosen und dem Meister einer vergänglichen Kunst, dem musikalischen Mimen, übrigbleiben und einen Persönlichkeitsklang von ihm zu künftigen Geschlechtern weitertragen wird, wenn ihm auch schon seine Freundschaft mit Johannes Brahms einen Platz am Sockel dieses Großen und eine blassere Unsterblichkeit des Namens verbürgt. Die imposante Brief-

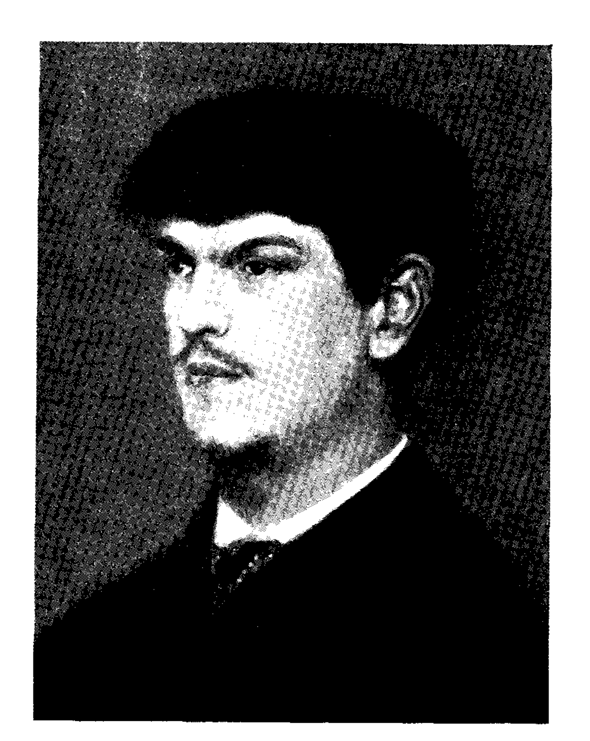
sammlung darf mit ihren Quaderbänden als ein literarisches Denkmal gelten, das die über das Grab hindauernde Verehrung der Freunde dem Menschen und dem mit der Kunst seiner Zeit in Liebe und Haß tief verwurzelten Musiker Joachim errichten will.
Joachims Aufstieg, der junge Ruhm und die Blütezeit seiner Kunst fällt in die äußerlich stürmische und von einem großartigen Entwicklungstrieb geschwellte Periode der deutschen Tonkunst, über der das Gestirn Richard Wagners leuchtet, jenes gewaltigen, schöpferischen Genies, dem das deutsche Volk sein nationales, aus uralt heiligen Kulturquellen getränktes Musikdrama in alle Ewigkeit zu danken hat. Wie alle Musiker, wie alle Künstler im weiteren Sinn des Wortes, und wie alle bedeutenden Menschen jener zukunftsschweren Epoche, in der Altes zum Neuen ward, in der die theoretischen Lehrsätze Wagners von der großen Mehrheit der Zeitgenossen als Ketzerei, seine von der Höhe einer hellsichtigen Erkenntnis, einer wundervoll reichen Natur gesehenen Opern als Kriegserklärung an den Geist der Musik verdächtigt und befehdet wurden, konnte sich auch Joachim der Wirkung, die von Wagners Kunst und Persönlichkeit ausging, nicht entziehen. Ein Künstler wie er, schwungvoll, ideal gerichtet, mußte von der Erscheinung Wagners sich gefesselt und endlich auch gedrängt fühlen, über sein inneres und äußeres Verhältnis zu ihr ins klare zu kommen. Es sind nun gerade die Briefe Joachims, die, ein ganzes, langes Leben widerspiegelnd, auf die Beziehungen Joachims zu Wagner, die künstlerischen und die persönlichen, helles Licht werfen. Ihren Verlauf kennzeichnet eine Linie der *Abkehr*: Was im Anfang freundschaftliches Nahesein, Aufblick voll Bewunderung und Ehrfurcht war, wendet sich im Lauf weniger Jahre zur Gegnerschaft, die leider nicht immer rein sachlich sich äußert, nicht überall gelassen sich formt, oder mit ritterlicher Waffe kämpft, sondern in Widerwillen und Abneigung umschlägt, ja, zu Gehässigkeit und Spott sich erniedrigt.
Joachim hatte Richard Wagner in Zürich besucht und war auf das freundlichste von dem aus der deutschen Heimat Verbannten aufgenommen worden. Die Briefe aus jener Zeit halten den tiefen Eindruck fest, den Joachim von der Persönlichkeit Wagners und nicht minder von der Kunst dieses Großen empfangen. »Ich sehne mich unbeschreiblich nach Wagnerschen Klängen« gesteht er in einem Briefe vom 2. März 1853. Und in demselben Jahre spricht er mit freudiger Bewunderung von Richard Wagner: ». . . Auch Du hättest an dem Richard Wagner (ein rechtes Löwenherz!) Deine innige Freude gehabt. Wenn man so wie wir in Karlsruhe auf eine Menge kahler, fahler Sandbänke (Schindelmeißer, Guhr und Konsorten) gestoßen war, die in dem Ozean der Musik sich breitmachen, sehnt man sich nach einem ordentlichen harten, zackigen Felsen, der seine Kanten ordentlich gegen Himmel streckt, an dem man sich, wenn's Wasser gar zu mächtig wird, doch wenigstens vor dem Verkommen im Wassertode retten kann. Wagner ist einer von den

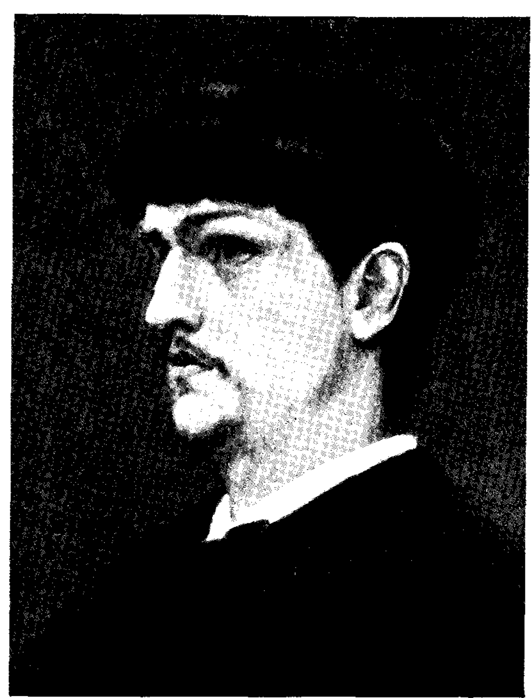
wenigen Menschen, die handeln, wie sie handeln, weil ihre innere Wahrheit (oder wenigstens, was sie dafür halten) sie nicht zu etwas anderem kommen lassen kann; das weißt Du auch, ohne ihn gesehen zu haben; aber nicht, daß jede äußere Bewegung, jeder Ton seiner Stimme Gesandter seiner Seele ist, ihre Ganzheit und Echtheit zu verkünden. Man muß ihn seinen Siegfried lesen hören, um, was seine Schriften in oft greller Weise sagen, mit einem Male, abgelöst von störenden Ansätzen zu Labyrinthen, vor uns als reinsten Künstlerenthusiasmus zu sehen, der keine Gewohnheit, nur Empfindung kennt. Auch ihm ist .... alles Gerede, von gewissen Seiten her viel peinlicher als ein Ignorieren sein müßte ... Er hat bloß aus Notwehr manches geschrieben, worauf man als auf Grundpfeilern weiter bauen zu müssen glaubt.« Wagner, der den um achtzehn Jahre Jüngeren in den Kreis der vertrauten Freunde aufnahm, die mit dem brüderlichen Du ausgezeichnet wurden, schreibt ihm (aus Zürich, 16. Januar 1854) zwei Briefe: einen »zum Vorzeigen«, in dem er den Hannoverschen Konzertmeister und Kammervirtuosen mit »Sie« anredet; und dieser im »Sie-Stil« hochachtungsvoll abgefaßte Brief soll Joachim Gelegenheit geben, auf den schwierigen Intendanten des Hoftheaters günstig im Sinn einer von Joachim gewünschten Lohengrin-Aufführung einzuwirken. Und gleichzeitig mit dem diplomatisch zweckbewußten geht an Joachim ein anderes, herzlich freundschaftliches Schreiben ab, in dem Wagner wieder das »Du« gebraucht und mit den Worten schließt: »herzlich freue ich mich, Dich wiederzusehen, den ich liebe, ohne ihn noch geigen gehört zu haben ...«

Die Harfe dieser Freundschaft gab in jener Zeit ihre vollsten und reinsten Klänge. Noch unverstimmt, aber doch schon mit deutlichem Ausweichen nach einer fremden Tonart, klingt sie auch noch in den nächsten Jahren. Im Januar 1855 schreibt Joachim wiederum aus Hannover an Woldemar Bargiel: »Sonntag wird hier zum erstenmal der Tannhäuser aufgeführt, ich bin sehr gespannt auf den Eindruck, den er auf mich nach zwei Jahren (so lang ist's her, daß ich ihn in Weimar hörte) macht. Mein Geschmack hat seit der Zeit sich sehr geändert ...« Und 1856 äußert er sich gegen Herman Grimm: »Neulich hörte ich einen großen Teil des Lohengrin auf der Hannoverschen Bühne, nicht den ganzen, weil ich vor dem Schluß ermüdete. Es ist doch ein großer Fortschritt im Vergleich zum Tannhäuser: auch in der Musik spricht es sich aus, daß der Enthusiasmus Wagners immer mehr *einem* Ideal zustrebt; die ganze Kraft eines auf einen Punkt hin konzentrierten Ehrgeizes liegt in ihm —«. Und wenn er 1857 (im Mai) bekennt: »Es ist mir drum zu tun, den Fliegenden Holländer hier zu hören ...« so schwingt auch in diesen Worten noch ein sachliches und ein persönliches Interesse an dem Werk und seinem Urheber.

Aber schon die nächste Zukunft bringt den Umschwung, die dauernde Verstimmung und den Abfall. Freundschaft wandelt sich in Auflehnung,

Zuneigung in kaltes, feindliches Gefühl; ein harter, abweisender und hochmütiger Zug tritt überall zutage, wo Joachim von Wagner spricht und schreibt. Kein Zweifel: Wagner hatte diesen Freund für immer verloren; freilich aus ganz anderen Gründen, als es jene waren, die ihm zwanzig Jahre später den herben und schmerzlicheren Verlust eines Friedrich Nietzsche zu tragen auferlegten. Verletzt von dem Abfall Joachims, pflegte Wagner dann mit einer Geste der Verachtung Joachim als den »jüdischen Geiger« abzutun.
Sucht man nach erklärenden Gründen für diesen Abfall, so dürfte vielleicht neben dem »veränderten Geschmack« einer neuen Bildungs- und Übergangsperiode noch eine andere, tief in die Charakterentwicklung Joachims und sein künstlerisches Glaubensbekenntnis eingreifende Tatsache als treibende Kraft anzuführen sein: einmal, seine ihn ganz ausfüllende Freundschaft mit dem jungen *Johannes Brahms*; und dann, der innige Anschluß an den alternden und tragisch erlöschenden *Robert Schumann*, den die beiden suchten und fanden. Joachim war Kammermusiker und Virtuose; er wurzelte in der absoluten Musik. Was hatte ihm die Oper, was Richard Wagner zu geben? Auch Brahms war Virtuose; und vor allem: dieser junge Meister kam von der absoluten Musik und befriedigte zugleich den Kammermusiker wie den Virtuosen; aber nicht minder auch den Menschen in Joachim. Und dann Schumann! Er, dem sie ja auch innerlich und musikalisch sich nahe verwandt fühlen, ist ihnen vom ersten Augenblick an der »hochverehrte Meister«, Orakel und höchste Autorität in allen Fragen der Kunst. Nun weiß man aber aus unanfechtbaren Zeugnissen, wie wenig freundlich und wohlwollend Schumann gegen Wagner gesinnt war, wie die Erfolge der ersten Opern Wagners Schumann zu schmerzhaftem Widerstand gegen dieses kühne, dramatische Genie aufreizten. Ohne Zweifel: Schumann, der selbst Opernpläne schmiedete, aber von Wagner sich weit überflügelt sah, verfiel der Todsünde des Neides, die seine reine Künstlerseele auf das häßlichste befleckte. Schumann war es ja auch, der als erster den üblen und hinfälligen Vorwurf des »Dilettantismus« gegen Wagner schleuderte, jenen Vorwurf, den er schriftlich in einem Brief über den Tannhäuser festlegte und den er vermutlich auch in mündlich mit den jungen Freunden über Wagner geführte Gespräche dürfte einfließen gelassen haben. So würde es leicht zu verstehen sein, daß der gleiche gegen Wagner gerichtete Vorwurf des Dilettantischen als feststehendes Leitmotiv bei so vielen Kundgebungen aus der Gruppe derer um Schumann immer von neuem wiederkehrt. Auf die jungen Musiker und ihre Sympathie für Wagner mußte gerade dieses Wort verheerend wirken. Und Joachim konnte sich von der Giftwirkung dieses Wortes nie wieder befreien, — im Gegensatz zu Johannes Brahms, der als schaffender Künstler von wirklicher Größe und Echtheit auch das Große und Echte in Wagner, vor allem die technische Meisterschaft des Musikers Wagner zu erkennen und zu würdigen befähigt und geneigt war. Brahms bleibt denn auch in diesem parteiischen





Claude Debussy

nach dem Gemälde von Marcel Baschet

nach dem Gemälde von Henri Pinta





Joseph Joachim

Kreis, dessen Mitglieder später zu einer nach dem Grundsatz der Gegenseitigkeit errichteten Art Versicherungsgesellschaft, zu einer »G. m. b. H.« und zu einem Trutzbund gegen Wagner sich zusammenschlossen, sozusagen der einzige Wagnerianer. Joachim schlich endlich völlig in das gegnerische Lager hinüber. Schon 1860 war er mit Wagner innerlich fertig. Da berichtet und schmeichelt er Frau Schumann, der »Heiligen« des ganzen Kreises, mit der »unholden Faust-Ouvertüre« und versinkt von nun an in Gereiztheit und Ungerechtigkeit.

Joachims starre Gegnerschaft, der alles Ritterliche und vor allem die Achtung des Gegners abhanden gekommen, erhebt sich 1870 zu einer fast grotesken Höhe. Damals lehnte Joachim eine an ihn ergangene Einladung zur Mitwirkung an der Beethoven-Jahrhundertfeier in Wien ab, weil Wagner und Liszt — die Häupter der neudeutschen Schule — mit der Leitung der Festkonzerte betraut worden waren, durch die ihm persönlich das Bild von der »einfachen hehren Größe Beethovens gestört wird, die sich in schlichter, sittlicher Majestät nach und nach den Erdkreis untertan gemacht hat«. Also: das Persönliche, seine Abneigung und Feindschaft gegen Wagner und Liszt, stand Joachim höher als die heilige Sache, als der Dienst an Beethoven! Und bei dieser schroffen Haltung gegen Wagner und Wagnersche Musik, nach deren Klängen er sich einst gesehnt, verharrt Joachim Zeit seines Lebens. Durch Hetzer und fanatische Feinde Wagners aus dem Lager der Berliner »Hochschule für Musik« wurde die Glut dieser unsinnigen Feindschaft, wenn sie im Laufe der Zeit zu erlöschen oder gar versöhnlicheren Stimmungen zu weichen drohte, immer von neuem angeblasen. Als Bälgetreter an der Orgel des aufmerksam angefachten Hasses ragt hier namentlich *Ernst Rudorff* unrühmlich hervor. Joachim hat sich an der von ihm geleiteten Hochschule für Musik nur mit Freunden und Gesinnungsgenossen umgeben und er mußte die Wahrheit des Goetheschen Wortes am eigenen Leibe erfahren, wie wir am Ende von Kreaturen abhängen, die wir machten.

Bereits 1868 hatte Joachim eine boshafte Bemerkung, durchaus unwürdig eines lauteren Charakters, in einem Brief an *Bernhard Scholz* einfließen lassen. Dort sagt er von der ersten Meistersinger-Aufführung in München, an der Richard Wagner als Gast des Königs Ludwig zusammen mit diesem in der königlichen Loge teilnahm ... »Wie könnte man sich über den Erfolg freuen, wenn ein Joseph II. und Mozart, und nicht ein paar Komödianten dabei im Spiele wären ...« Der junge Bayernkönig und Richard Wagner: ein paar Komödianten! Welch perfide Wendung! Der Geist der Feindseligkeit und leider auch jener der Verunglimpfung hatte Joachim in seinen Bann geschlagen und stört grausam die schöne Harmonie dieser Künstlerseele und ihrer lichten Eigenschaften, sobald Gedanke und Gefühl sich Wagner und Wagnerscher Kunst zuwendet. Aus München schreibt Joachim 1870 ... »Das Rheingold hat mich keine neue Seite Wagners kennen lehren; es ist eigentlich

fast langweilig, mit seiner ewig schauerlichen Dekorationsmusik. Selbst Brahms mußte mit einstimmen, obwohl er gerne bewundernd von Wagner sich vernehmen läßt. Ich werde auf die Walküre vertröstet...« Und 1876 (September) platzt Joachim heraus ... »Bis auf die Instrumentation ist viel Dilettantisches und übermäßig Manieriertes darin (in der Wagnerschen Musik), das muß dem ›Meister‹ unter die Nase gerieben werden ...« Hier schlägt denn mit einemmal die Schumannsche Erbschaft durch: eben die törichte Anklage des Dilettantismus mit ihrer Herabwürdigung des Angeklagten. Und auf welch einen niedrigen menschlichen Standpunkt stellt sich ein Musiker von dem Rang Joachims, ein Künstler von seiner Bildung, seiner Kultur, seinem Geschmack, mit den letzten, höhnisch beleidigenden Worten: »Das muß dem ›Meister‹ unter die Nase gerieben werden«. Von Meyerbeers Dinorah — einer heute einfach unmöglichen Oper — schreibt er 1882: »Im ganzen sehe ich doch eine solche Oper lieber als den Tristan, der einen an Körper und Seele schlägt...« Nun ja, noch andere spielen lieber Skat, als daß sie den Tristan hören. Im Jahre 1889 war Joachim in Bayreuth, wo er Parsifal hörte. Er schreibt darüber einer Freundin: »Die Aufführung hat durch die sorgsame Vorbereitung und den großen Ernst sowie durch die Art der Orchester- und Bühneneinrichtungen einen ganz bedeutenden Eindruck auf mich gemacht. Einzelne Szenen wirkten geradezu erhebend, und wenn ich auch durch den größten Teil der Musik in dem, was ich für schön halte, gekränkt und beleidigt wurde, so habe ich doch vor der Tatkraft des Mannes, der sich das geschaffen hat, in rücksichtslosem Nachgehen der idealen Ziele, großen Respekt. Die Erscheinung läßt sich nicht ignorieren ...« Hier regt sich der Künstler unter der lebendigen Kraftausströmung des Kunstwerks und seiner vollendeten Darstellung. »Die Erscheinung läßt sich nicht ignorieren,« sagt Joachim. Aber gleichwohl: sie mußte bekämpft und angefeindet werden, damit sich ihre Überlegenheit, ihre Lebenskraft, ihre sittliche Energie, ihre Größe aus sich selbst beweise.

Auch die Meistersinger hörte Joachim in Bayreuth. In verwandter Melodie klingt es zu *Philipp Spitta* hinüber: »... Trotz der vortrefflichen Orchesterleistung und der prächtigen Inszenierung des Ganzen habe ich doch auch diesmal mehr Ermüdung als Genuß gehabt, die breite Redseligkeit in Ernst und Scherz, die Verschwommenheit der Melodiebildung und Harmonienfolgen verderben mir das Totalbild, obwohl ich manches hinreißend Geniale bewundern muß und mich so gern dem energischen Geist hingäbe, der im Ganzen waltet. Unmöglich!« Durchaus ablehnend berichtet Joachim über ein Wagner-Konzert, das er (Januar 1888) in Amsterdam hörte, »... nie hat mich die Langeweile nervenquälender gepackt als beim Parsifal ... Wann wird diese Krankheit, die überall grassiert, weichen? Man möchte verzweifeln, daß sie so viele gute Organismen zum Teil gepackt hat...« Aber hat mit dieser Meinungsäußerung Joachim so ganz unrecht? Ist der Parsifal im Konzertsaal

nicht immer ein Unding, ein Verbrechen gegen den heiligen Geist und ein helles Unrecht an Natur und Seele dieses einer Mysterienbühne vorbehaltenen Kunstwerks gewesen?

Über Richard Wagner als Dirigenten läßt sich Joachim in einem Brief aus Berlin (Mai 1871) vernehmen. »... Der Wagner-Kult hier in Berlin ist lange nicht so groß, wie z. B. in Wien. Enthusiasmus war in keiner Weise beim großen Publikum für ihn zu spüren. Daß man aber einen so hervorragend großen Mann nicht ignoriert, finde ich in der Ordnung ... Dem Schlendrian der hiesigen Dirigenten gegenüber tat das Wagnersche sorgfältige Einstudieren einer Beethovenschen Sinfonie ordentlich wohl, und das ist's, was hauptsächlich bei seinem Hiersein Wirkung machte. Der Kerl empfindet doch ein Musikstück lebendig, und hat die Dirigentengabe, das dem Orchester mitzuteilen, an dessen Spitze er ein ganzer Mann ist. Wäre er so bescheiden, wie er in mancher Beziehung tüchtig ist, es wäre schon ganz recht. Leider ist es allerdings nicht der Fall ...« Das klingt nun freilich im Ton nicht gerade respektvoll; als widerwillige und polternde Anerkennung der künstlerischen Natur Wagners gewinnt aber ein Lob aus dem Munde des »jüdischen Geigers« einen besonderen Wert, so gewunden und unlogisch auch die seltsame Epistel in ihrer Schlußkadenz Bescheidenheit und Tüchtigkeit zu Zwillingsschwestern machen will. Wer verlangt von einem Genie Bescheidenheit? Wer darf überhaupt einem genialen Menschen seine Eigenschaften vorschreiben? Und was heißt denn in diesem Zusammenhang überhaupt »Bescheidenheit«? Etwa gar Unterordnung unter »Geringere«? Wird nicht ein Genie schon durch die Vereinsamung, die jeder genialen Natur auferlegt ward, zur Bescheidenheit gezwungen? Muß es ja doch in Verzicht auf seinesgleichen aus seiner Höhe niedersteigen zu Schwächeren und Kleineren. Hatte Wagner Joachim einmal nicht sogar geduzt? Konnte Wagner bescheidener sein?

Der künstlerischen Arbeitsleistungen Bayreuths gedenkt Joachim mit bedingungsloser Anerkennung; zumal er es erleben muß, daß seine eigene Tochter als junge Opernsängerin 1893 nach Bayreuth reist, um mit Frau Cosima »einige Rollen zu studieren; denn wie alle Bühnensängerinnen ist sie unter dem Zauber der Wagnerschen Gestalten — dagegen läßt sich nun einmal in unserer Zeit nichts machen, und ich muß es ertragen, mich damit tröstend, daß wenigstens ein großer künstlerischer Ernst dort vorhanden ist ...«

Es wäre töricht, Joachim als Verbrechen anrechnen zu wollen, was jedem andern erlaubt sein muß: nämlich, die Zwanglosigkeit, sich zu entscheiden, seines Kopfes und seines Herzens Herr zu bleiben, seinen Sympathien und Antipathien nach freier Wahl zu folgen. Nicht, daß Joachim den Schöpfungen Wagners kühl und ablehnend gegenübersteht, daß er nicht einmal ihre nationale Bedeutung und ihre historische Stellung in der Geschichte der deutschen Oper zu erkennen sich bemüht, sei ihm zum Vorwurf gemacht. Er entschied

sich aus den Bedingungen seiner Natur und seiner Begabung *gegen* das Wagnersche Kunstwerk. Er konnte scheinbar nicht anders: um sich treu zu bleiben, mußte er Wagner untreu werden. Aber doch auch wieder nur scheinbar. *Hermann Levi* hat in einem wunderschönen Brief an das Geheimnis dieses hartnäckigen Widerstandes gegen die Kunst Wagners in der Brust Joachims gerührt, wenn er, selbst ein begeisterter Johannes Brahms-Anhänger, seinem lieben Joachim im Juli 1879 schreibt: »... Du fragst, ob ich immer noch Wagnerianer bin?« und er gibt ihm die Antwort, daß er den Tag segnet, an dem ihm (zuerst ahnungsweise bei den Meistersingern, dann bestimmt und entscheidend im Tristan) die Augen aufgegangen sind, und daß eine Rückkehr unmöglich ... »... Für mich,« fährt Levi fort, »sind Tristan und Meistersinger und Nibelungen, wenn auch im Stile gründlich verschieden, doch gleichwertige Emanationen desselben großen Genius! So ist auch Parsifal wieder etwas ganz Neues noch nie Dagewesenes; aber so wenig ein Fortschritt nach Tristan zu nennen, als die c-moll (Beethovens) einer ist gegenüber der Eroika, oder die Wahlverwandtschaften gegenüber dem Werther ... Doch über Wagner läßt sich so wenig disputieren wie über Religion. Sehe jeder, wie er's treibe. Aber freuen sollte ich mich, wenn auch Dir einmal eine ähnliche — Wandlung ›beschieden‹ würde; (ich sage absichtlich ›beschieden‹, denn es kommt ganz von selbst, man braucht nur stillzuhalten, sich nicht geflissentlich dagegen zu stemmen). Dann scheue nicht die leisen und inneren Kämpfe zur Zeit des Überganges: sie sind schnell vergessen über die Wonne des Besitzes ...« Sich nicht geflissentlich dagegen stemmen; stillhalten: mit diesen Entschleierungen dringt Levi bis auf den eigentlichen Kern der Joachimschen Wagner-Feindschaft vor. Aber, die warme Stimme dieses Freundes fand nicht den Weg zum Herzen Joachims. Er wollte einfach nicht; aus Trotz, aus einseitigem Treueenthusiasmus gegen Brahms, aus mancherlei anderen Scheingründen. Der Druck dieser seelischen Verstopftheit quälte ihn, machte ihn unfroh, mürrisch, reizbar, nahm ihm Unbefangenheit und guten Willen. Und so mußte Joseph Joachim bleiben, was er war: Ein Musiker, der sich den prachtvollen Quell des Schönen und Hohen seligen Erlebens künstlich verschüttet hielt; der verneinte, wo er eigentlich bejahen mußte; der sich das Große verkleinerte, um andere Größe zu vergrößern; der sich Wagner zertrümmerte, um in der Brahmsschen Ganzheit zu schwelgen; der das Recht der Individualität für sich in Anspruch nahm, um die Individualität zu steinigen.

Und der, im Grunde genommen, eine phraseologische Feindschaft zwischen sich und Wagner aufrichtete, für die ihm die zureichenden Gründe fehlten. Der also mit einem Selbstbetrug behaftet durch das Leben ging.

KLAVIERABENDE

GEDANKEN ZU IHRER REFORM

VON

WALTER NIEMANN-LEIPZIG

Herr Müller gibt heute seinen Klavierabend. Programm: Chaconne — Bach-Busoni. Sonata appassionata — Beethoven. Händel-Variationen — Brahms (oder Fantasie — Schumann). Ungarische Rhapsodie Nr. 12 — Liszt. Herr Meyer spielt morgen: Fantasie c-moll — Mozart. Sonate c-moll op. 13 — Beethoven. Chromatische Fantasie und Fuge — Bach. 6 Bagatellen — Beethoven. Hammerklaviersonate — Beethoven. Frau Modern übermorgen: Debussy — L'isle joyeuse, Masques. Ravel — Sonatine, Jeux d'eau. Scott — Lotusland. Hindemith — Suite »1922« oder Klavierübung. Bartók — Nenia oder Suite op. 14. Strawinskij — Petruschka. Prokofieff — Toccata, eine Vision fugitive. Skrjabin — Sonate Nr. 8. — Die klassischen und romantischen »Standwerke« wechseln von Winter zu Winter. In diesem ist es die Schumann-Fantasie, im nächsten Brahms' f-moll-Sonate, im übernächsten Beethovens op. 111, und so fort: »Was du erspielt von deinem Lehrer hast, erwirb es, um es zu besitzen«; mit anderen Worten: was man dir auf dem Konservatorium eingehämmert hat, reite darauf und nur darauf als Konzertpianist dein Leben lang herum! Was kümmert dich die ungeheure Klavierliteratur abseits der großen, entsetzlich ausgefahrenen Heerstraße, was die Literaturführer — sie sind freilich oft schlecht und subjektiv genug, von verlegerischen oder persönlichen Rücksichten beeinflußt —, was das internationale, reiche und interessante Klavierschaffen deiner eigenen Zeit, was die ganz wenigen Klavierabende deiner Kollegen, die den unbegreiflichen Ehrgeiz haben, etwas anderes zu bieten! Du sagst: ich gebe nur Klavierabende, um Kritiken und, fallen sie gut aus, Schüler zu bekommen. Ich kann so oder so doch nur auf »Freiberger« rechnen, die wohl bald nur dann noch erscheinen, wann man ihnen freie Autofahrt hin und zurück, ein kaltes Büffet und Tanz in der großen Pause verspricht.

Daß Franz Liszts, auf der künstlerischen Auswirkung einer großen *Persönlichkeit* gegründete Idee der Klavierabende sich schließlich so grotesk verzerrt und verflüchtigt hat, daran sind zunächst die Konzertpianisten selbst schuld. Man kann es dem wirklich musikverständigen Teil der Besucher von Klavierabenden nicht übelnehmen, wenn er Beethovens appassionata, Schumanns Fantasie, Brahms' f-moll-Sonate nicht mehr zum 300. Male und ohne die innere Notwendigkeit und Überzeugungskraft einer großen künstlerischen Persönlichkeit hören will und den Klavierabenden fernzubleiben beginnt. Man kann es verstehen, wenn selbst diesen Besuchern die ganze moderne und zeitgenössische Klavierliteratur nicht nur, sondern auch ein erschreckend großer Teil der vorklassischen und selbst klassischen eine terra incognita bleibt, weil sie

nichts davon in den Klavierabenden hören. Man kann es billigen, wenn sie sagen: »Was geht's mich an, daß Herr Müller oder Fräulein Schulze ihre Lehrjahre auf dem Konservatorium fleißig genutzt und zu einer ›glänzend geölten, technischen Maschine‹ ohne Seele, Geist und Impuls sich hinaufgebüffelt haben, um auf die armen Hörer losgelassen zu werden? Die Mechanisierung und Technisierung des Klavierspiels, die Vermehrung des Musiker-, des Pianisten-Proletariats ist schon so erschreckend groß, daß ich nichts Besseres tun kann, als solchen Abenden fernzubleiben.«
An der Verflüchtigung und Verflachung von Liszts Idee und Zweck der Klavierabende ist dann aber auch das breite *große* Publikum selbst schuld. Dieses *will* einfach immer und immer wieder die bekanntesten »Standwerke« im Klavierabend hören. Die Frau Mama spielt jetzt gerade diese oder jene Beethovensche Sonate; das Töchterlein schlägt sich gerade hoffnungslos mit den Schumannschen »Kreisleriana« herum; der Herr Sohn versetzt gerade täglich das Haus durch gewaltiges Pauken der Brahmsschen Händel-Variationen in Schrecken. Wie herrlich also, daß Herr Müller das alles gerade morgen in seinem Klavierabend spielt! Also kriegt Herr Müller einen unendlich größeren Zulauf, als wenn er Seltenes oder gar Neues gespielt hätte. Das große Publikum ist also ungewollt selbst schuld, wenn die Programme unserer Klavierabende in der Regel das gleiche Gesicht tragen, und das Bewährte und »Gefragte« dem Seltenen oder Neuen in alter und neuer Zeit durchaus vorziehen und leider — vorziehen müssen.
Wir haben zwar heute, namentlich in der jüngeren und jungen Generation, wieder einen *gebildeten* Pianistenstand, und vieles, auch in der Programmgestaltung, hat sich zweifellos gebessert. Aber innerhalb eines leider immer noch nicht unerheblichen Prozentsatzes ungeistiger und unzulänglich allgemeingebildeter Musiker sind die Pianisten doch wohl die ungeistigsten. Die Welt spiegelt sich ihnen hauptsächlich in einem: der Technik. Der technisch-mechanische wie der grob-sinnliche Musikteufel herrschen noch heute mit ihrer technischen Mechanisierung und inneren Entseelung wohl nirgends so unumschränkt wie über die Pianisten. Das Elend unserer heutigen Klavierabende mit ihren zur Gleichförmigkeit erstarrten Programmen ist vielfach nur ein treues Spiegelbild, eine unmittelbare Folge des Elends der konservatoristischen Massenerziehung. Ich bin ihr Todfeind. Denn sie nivelliert und zerstört das Persönliche, sie erkennt nicht oder erstickt die spezielle Begabung auf Kosten einer glatten Handwerksroutine, sie züchtet die Kritiklosigkeit, die Selbstüberhebung, die Eitelkeit, die Mechanisierung und Überschätzung des technischen Drills, die Unkenntnis der Literatur und die Unselbständigkeit in ihrer Auswahl, die Gleichgültigkeit oder Feindseligkeit gegen alles, was neu, modern und zeitgenössisch ist. Wieder ist es natürlich bei weitem nicht überall so, und bedeutende Lehrmeister, die nicht nur menschlich innerlich jung mit der Jugend bleiben, sondern auch künstlerisch mit ihrer Zeit leben und fort-

schreiten, wird es unter den berufenen konservatoristischen Erziehern immer geben. Ein viel zu großer Teil von ihnen aber ist auch heute noch ein innerlich bequemes, selbstzufriedenes Akademikertum, das auf dem, was es vor langen Jahrzehnten lernte, auch als Lehrer sein Leben lang stehen bleibt und sich — angeblich »zu alt« für alles Neue — bewußt gegen alles Neue, Moderne, Zeitgenössische verschließt, indem es die Tore hinter Brahms zuschlägt.

Aus diesem, zum großen Teil ungeistigen, geistig unzulänglich allgemeingebildeten, von seiner eigenen Bedeutung in der Regel krankhaft überzeugten konservatoristischen Schülermaterial rekrutiert sich nun natürlich ein gut Teil der Ausführenden unserer Klavierabende. Man hat solchen Pianisten ein bestimmtes, oft nur kleines Konzertrepertoire an Konzerten und Solostücken eingepaukt, und nun reiten sie es in ihren Klavierabend-Programmen ein Leben lang zu Tode. Sehen wir uns solche Programme einmal ganz flüchtig an. Wer erfährt aus ihnen etwas von dem reichen Schatz der alten, *vor*klassischen Klaviermusik? Wer etwas von der altenglischen Virginalmusik, von den großen Meistern alter deutscher Klaviermusik, von den altfranzösischen Clavecinisten? Wer aber lernt aus solchen Programmen selbst von unseren *großen* klassischen und romantischen Meistern *alle* Klavierwerke, soweit es sich nicht um die immer wiederkehrenden »Standwerke« handelt, kennen? Kein Hörer, kein junger Konzertpianist! Die Lückenhaftigkeit in der Literaturkenntnis wächst, je mehr man sich unserer Zeit nähert. Für die *moderne* Klaviermusik versagen in der Regel alle früheren Wegweiser durch die Klavierliteratur, wie der von Auflage zu Auflage unhandlichere, unübersichtlichere, und gegen die †††»Modernen und Neutöner« in akademischer Reaktion vergrilltere Ruthardtsche; aber auch hier bietet die Gegenwart seit kurzem ein bei der Schwierigkeit der Materie doppelt verdienstvolles, gegenwarts- und zukunftsfreudiges Büchlein, das es den Pianisten bequem macht, sich zunächst einmal auf einer sicheren — wenn auch naturgemäß in den Urteilen durchaus subjektiv umkleideten, und des ergänzenden Ausbaues bedürftigen — Grundlage zu orientieren: die »Internationale moderne Klaviermusik« von Robert Teichmüller und Kurt Herrmann (Gebr. Hug & Co., Leipzig u. Zürich 1927). Im übrigen muß man sich hier schon *selbst* helfen: durch Ansichts-, Auswahlsendungen und eigene Beschaffung der modernen, zeitgenössischen Klavierliteratur, wie sie durch Verlag und Musikalienhändler jederzeit leicht zu haben ist.

Man muß es leider mit Scham und Zorn gestehen: das reiche, zeitgenössische internationale Klavierschaffen geht an allzu vielen Konzertpianisten und Klavierpädagogen beinahe spurlos vorüber. Sie haben »keine Zeit, Neues zu studieren« oder sie »lernen so schwer«. Die Armen! Und die, welche, wie z. B. Walter Gieseking oder Eduard Erdmann, ihrer Art und genialen Sonderbegabung nach die unvergleichlichsten Sonderinterpreten und Pioniere der

modernen und *modernsten* Klaviermusik sind und sein müßten, werden von unberufenen Ratgebern, Vereinsvorständen u. dgl. nach einer bestimmten Zeit mit Sicherheit in das Gebiet der »zugkräftigen« klassisch-romantischen »Standwerke« zurückgejagt. Es ist verblüffend, wie wenig von der modernen internationalen Klaviermusik in die Klavierabend-Programme eindringt, und wie man auch von *ihren* Meistern eigentlich immer wieder ein paar bekannteste Stücke hört, wie arm an Ideen, an Literaturkenntnis, an Entdeckerfreude, an Idealismus diese Programme doch eigentlich sind! Ich könnte Seiten mit Rara, Kuriosa und zu Unrecht nicht gespielten Werken füllen; jeder, der die internationale moderne Klavierliteratur wirklich einigermaßen kennt, weiß, daß es so ist. Denn — um nicht erst mit seitenlangen ermüdenden Beispielen aufzufahren —: was lernt man denn eigentlich durch unsere Klavierabende von der *ausländischen* Klaviermusik kennen, die ja doch im Gegensatz zu unserer deutschen in der Blüte steht? Und nun gar unsere *deutschen*, für Klavier schaffenden *Zeitgenossen*! Wer nimmt sich ihrer oder eines von ihnen irgendwie systematisch und mit Liebe an? Sie dürfen ihre Anerkennung — traurig, aber wahr — weit weniger und in der Regel nicht von *deutschen*, sondern von *ausländischen* Pianisten und Klavierpädagogen erwarten . . .
Nein, es ist durchaus *nicht* nötig für Herrn Müller, uns zu zeigen, daß er Brahms' f-moll-Sonate anders auffaßt und natürlich tausendmal besser spielen kann als Herr Schulze. Und es ist auch *nicht* nötig, daß uns Linchen Schüchtern durch einen Klavierabend zeigt, daß sie das Konservatorium von Großstädtel mit Diplom absolviert hat und eine gute Klavierlehrerin zu werden verspricht. Ebenso ist es *nicht* nötig, daß Herr Meyer nach dem Grundsatz: »Beethoven- oder Chopin-Abend — voller Saal, Schumann-Abend — halbvoller Saal, Moderner Abend — leerer Saal« durch seinen 300. Beethoven- oder Chopin-Abend erweist, daß er wenig unpraktischen Idealismus, aber viel praktischen Geschäftssinn besitzt. Aber — und das wird man mit vollem Recht einwenden dürfen — auch ein Konzertpianist von Beruf muß *leben*, und auch als Beethoven- oder Chopin-Spieler kann er zeigen, daß er ein großer Künstler ist. Gewiß, und sogar noch weiter: derartige klassische oder romantische »Meister-Abende« von »Meister-Pianisten« mit bekannten Meisterwerken und -stücken wird und *muß* es als musikalische Bildungs- und Erziehungsmittel unserer Klavierspieler immer und mit Recht geben. Sie dürfen aber die Pflege der besten Meister der Jüngstvergangenheit und Gegenwart keinesfalls derart überwuchern und ersticken. Vieles in der Programmgestaltung unserer Konzertpianisten, soweit es die neuere und moderne Zeit betrifft, ist ja fraglos schon besser geworden. Leider aber hat man durch die vielfach einseitige Beschränkung auf die Meister der »Neuen Musik« im engeren Sinn zumeist den bitteren Nachgeschmack eines geschäftstüchtigen und reinen Opportunismus auf der Zunge: ohne innere Nötigung, aus Gründen der Kritik, der Parteipolitik, des Besuches. Aber vielleicht gibt es auch andersgeartete Menschen

(ich meine *nicht* das immer und zu jeder Zeit aus Angst vor der späteren Blamage »Modernität« heuchelnde oder die russische Zeitmode und Flucht in den Orient mitmachende große Publikum), denen auch die radikalste und äußerste Linke der »Neuen Musik« Freude und innere seelische Bereicherung schafft . . .

Sind etwa die Genossenschaften zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte und die wirtschaftliche Belastung der Konzertpianisten durch vertragliche Jahrespauschal-Zahlungen oder Einzelabgaben an diese Gesellschaften an der geringen Berücksichtigung moderner und zeitgenössischer Klaviermusik in unseren Klavierabend-Programmen schuld? Wer die Klagen vieler Konzertpianisten und -pianistinnen als Beweismaterial nimmt: ja. Aber diese Klagen gründen sich in den allermeisten Fällen auf die eigensinnige Ablehnung *jedes*, durch einen im Jahresbudget kaum merklichen Jahresbetrag jederzeit und mit vollkommener Freiheit in der Auswahl des ihnen dann offenstehenden modernen Repertoires abzuschließenden Pauschalvertrages. Hätten solche Konzertpianisten eine Ahnung von der unsäglich bitteren und schweren Lage aller musikalisch Schaffenden — die die Früchte ihrer Arbeit ja in den allerseltensten Fällen noch bei Lebzeiten sammeln können —, hätten sie ein wenig Idealismus: sie würden sich nicht mehr so hartnäckig und kurzsichtig wehren!

Wie steht es nun mit der *Tagespresse*? Ich erinnere mich meiner früheren langjährigen Tätigkeit vor dem Weltkriege als Konzertreferent einer großen Tageszeitung. Da war der Umfang der kritischen Referate von vornherein je nach der Gattung und Art der Konzerte annähernd genau festgelegt. Für Lieder- und Klavierabende waren, je nach Wichtigkeit und Wert, zwanzig bis dreißig Zeilen bestimmt. Damit konnte man eine wirkliche, im Urteil kurz, aber genügend begründete *Kritik* schreiben. Heute nach dem Kriege, nach prinzipieller Einführung des sog. »Berliner Systems« bei einem großen Teil der deutschen großstädtischen Tagespresse der Provinz nicht mehr. Mit wenigen *Zeilen* läßt sich weder wirkliche Kritik, noch Urteilsbegründung, noch Charakteristik einer Künstlerpersönlichkeit, eines Klavierabends geben, sondern bestenfalls nur ein aphoristisch formulierter und notgedrungen mehr oder weniger verwaschener, allgemeiner Eindruck. Für Berlin mit seiner Vielzahl allabendlicher Konzerte war diese amerikanisierende, Mensch und Raum sparende Entwicklung schließlich zwangsläufig. Für das übrige Deutschland aber ganz gewiß *nicht*! Nun wird man einwenden: was bedeuten Klavierabende für das Feuilleton, und was dieses für eine große Tageszeitung? Sie ist ein großkapitalistisches Geschäftsunternehmen. Das die Zeitung tragende Gros der Leser will etwas ganz Bestimmtes lesen: Politik, Handel, Stadtneuigkeiten, Sport und nochmals Sport und immer nochmals Sport! Gewiß — aber eine große Zeitung, die sich niemals zur Sportzeitung mit Text verwandeln darf, wird als geistiger Kulturträger die geistigen und künstlerischen Werte vor den

materiellen nie ungestraft allzusehr in den Hintergrund schieben. Sie wird sich vielmehr darüber klar sein müssen, daß die staatliche Entsendung großer deutscher *Künstler*, eines Furtwängler, eines Gieseking, einer Ney, nach Nordamerika heute eine genau so wichtige »diplomatische Mission« und glänzende Werbung für den deutschen Willen zum Frieden und Aufstieg bedeuten würde, wie die führender Staatsmänner, Industrieller, Kaufleute und Sportsmänner!

Ein Klavierabend zumal steht für eine, sich ihrer ungeheuren Verantwortlichkeit bewußte gute Tageszeitung *durchaus nicht* auf der alleruntersten Stufe tariflicher oder raumtechnischer Schätzung. Er ist auch durchaus nicht etwas, was heute eigentlich keinen Menschen mehr interessiert, ein notwendiges Übel, das man am sichersten ausrottet, indem man es durch zeilenmäßige Beschränkung in der Kritik zur Bedeutungslosigkeit herabdrückt. Ein Klavierabend ist auch ganz und gar nichts Nebensächlicheres, nichts Wertloseres oder Leichteres wie irgendein anderes ernstes Konzert, und hat, auch kritischraumtechnisch, entschiedenen Anspruch auf die gleiche Behandlung und Beachtung. Aber gerade in der Zwangsjacke des »Berliner Systems« in *Berlin* selbst wird das Zeilenmaß in Referaten der großen Zeitungen sofort biegsam vergrößert, wenn es sich um etwas Wichtiges, Neues oder Bedeutsames handelt; *auch* bei Klavierabenden! Dies alles trifft in erhöhtem Maße für die Großstädte in der »Provinz« zu, wo *ein* Referent auch nur *ein* Konzert beurteilt, und daher keineswegs schon nach der ersten oder zweiten Nummer mit der albernen und durchsichtigen Begründung, daß ihn der Künstler »nicht interessiere« oder »daß man so etwas (scil. ›Unmodernes‹) nicht mehr anhören könne«, davonzulaufen braucht!

Die Nutzanwendung dieser Ausführungen auf Klavierabende ist leicht. Man kann es einem noch unbekannten Pianisten gar nicht übelnehmen, wenn er sich sagt: ein Klavierabend in Deutschland in meist mehr oder weniger mit »Freibergern« gefülltem Saal kostet mich viele hundert Mark. Dafür erhalte ich vielleicht nur ein paar Zeilen Kritik, die den Umständen nach nichts mehr als die bloße, knappste, mehr oder weniger verwaschene Formulierung des allgemeinen Eindrucks sein können. Habe ich dazu die Mittel und die Urteile der großen Musikstädte für meinen künftigen Reklameprospekt gesammelt, gehe ich ins Ausland. Der Pianist von Rang und Namen aber wird sagen: ich habe das alles nicht mehr nötig. Ich gebe eigene Klavierabende nur da, wo ich durch die Konzertdirektionen eine bestimmte Einnahme garantiert erhalte und lasse mich im übrigen nur durch die Konzertgesellschaften, Vereine usw. zu festem Honorar verpflichten. Der Pianist von Nam' und Rang wird seine Programme wenigstens einigermaßen frei und mit Berücksichtigung des modernen Klavierschaffens gestalten können — sofern ihm eben jene Gesellschaften, Konzertbünde, Vereine und Konzertdirektionen dabei freie Hand lassen. Der Pianist ohne Nam' und Rang aber wird im Hinblick darauf, daß in heutiger

Zeit mit eigenen Klavierabenden, auch bei gut gefülltem Saal, schon überhaupt nichts mehr zu verdienen ist, um das meist unvermeidliche Defizit nach Möglichkeit abzumindern, zunächst auf alles Ungewohnte verzichten und sich für Beethoven-, Chopin- oder gemischte Programme mit bewährten und für das große Publikum zugkräftigen Standwerken entscheiden. Es bleibt also nur der einzig gangbare Weg, daß der Pianist Neues in seine gemischten Programme so geschickt gewissermaßen »einschmuggelt« — daß das Publikum es gar nicht »merkt«. Ein trauriger Notbehelf, aber eben doch ein *Not*behelf.
Hier nun bietet unsere moderne Zeit einen, in seiner gewaltigen Entwicklung als eines völkerverbindenden Kulturfaktors noch gar nicht abzusehenden Ausgleich: den *Rundfunk*. Darüber bald einmal ausführlich und gesondert, soweit er die Klaviermusik und ihre Interpreten angeht.
Soll die Arterienverkalkung in den Programmen unserer Klavierabende geheilt werden, muß die Vorbereitungs-, Aufklärungs- und Pionierarbeit der Presse einsetzen. Von der kleinstädtischen Tagespresse, deren Musikkritik bis in die Mittelstädte hinein leider heute vielfach immer noch in den Händen musikalisch-fachlich nicht oder ungenügend vorgebildeter Männer anderer Berufskreise liegt, sei hier nicht die Rede. Wie die Dinge heute liegen, ist es aber auch den Musikreferenten der großstädtischen Tagespresse, so kenntnisreich, gewissenhaft und guten Willens, jedem ehrlich und ernst arbeitenden Künstler sein Recht werden zu lassen, sie auch in der weit überwiegenden Mehrzahl sind, bei dem chronischen Raummangel im Feuilleton einfach *unmöglich*, sie mit einigem Erfolg auszuüben. Das trifft aber vor allem für das verachtete Aschenputtel unter den Konzertreferaten zu: das über Klavierabende. Solange unsere großen Zeitungen nicht einsehen, daß der Wiederaufbau, der Wiederaufstieg, die *innere* Erneuerung Deutschlands nicht allein mit den *materiellen* Mitteln und Höchstleistungen des körperlichen Sports, des Geldverkehrs, der Technik, der Politik, sondern hauptsächlich mit den *ideellen* der geistigen und künstlerischen Höchstleistungen sich zu vollziehen hat, solange bleibt auch auf diesem Gebiet des künstlerischen Klavierspiels alle positive Arbeit fruchtlos. Es gliedert sich die Reform der Klavierabende mithin in zwei große Teile: Reform des musikalisch-pianistischen Erziehungswesens und Reform der Musikkritik der deutschen Tagespresse. Kommt beides nicht noch zur rechten Zeit, so werden Klavierabende in einigen Jahrzehnten vielleicht schon der Sage und Geschichte angehören.

FLORESTAN UND EUSEBIUS

ZUR PSYCHOLOGIE ROBERT SCHUMANNS

VON

GERHARD GRANZOW-BERLIN

Wer vermag zu behaupten, ein Kunstwerk oder einen Künstler ganz zu verstehen? Gibt es den idealen Zuhörer oder Zuschauer? Die Frage ist absurd. So zahlreich wie die Wurzeln des Schaffens sind, so vielfältig sind die Wege zum Verständnis, so mannigfach sind die Arten des Verstehens. Es ist doch schon ein Unterschied, ob wir eine Partitur lesen oder ob wir sie hören. Beim Lesen interessiert uns meistens die Architektur eines Werkes, beim Anhören affiziert uns mehr das Klangliche, ob wir uns dagegen wehren oder nicht. Wie groß sind erst die Unterschiede, wenn dieser oder wenn jener ein Werk hört. Man höre einen Komponisten eine Melodie singen: unschön, ohne wahrnehmbaren Affekt, lässig, nur die melodische Linie andeutend. Der andere kann sie gar nicht so singen. Es gibt auch ein ganz ungeistiges Musikverstehen. Und wer wollte jenem Laien sein Musikverständnis abstreiten, der ohne theoretische Kenntnisse Musik in sich aufnimmt, aber keine Rechenschaft darüber abzulegen vermag? So gewiß es eine Unbewußtheit des Schaffens gibt, so sicher gibt es eine Unbewußtheit des Verstehens. Ganz gewiß hat *Richard Wagner* nicht um jene Dinge in seinen Werken gewußt, die *Lorenz* in seinem bekannten Buch aufdeckt. Ebensowenig bemerkte sie bislang einer seiner Verehrer, selbst wenn er manches seiner Werke Note um Note auswendig wußte.

Wenn es so viele Arten des Musikverständnisses gibt, dann müssen immer Reste beim Zuhörer bleiben. Dieses oder jenes wird nicht wahrgenommen oder manchmal überhaupt nicht verstanden. Wer hat bisher eine befriedigende Erklärung über den Sinn des Rezitativs vor der Wiederkehr in *Beethovens* d-moll-Sonate op. 31, Nr. 2 geben können? Gewiß ist diese Stelle vielen noch nicht aufgefallen. Aber wenn sie jemand auffiel, warum?

Gerade die unverstandenen Reste reizen. Es gibt nun Kunst, bei der besonders viel unverstanden bleibt. Es gibt Werke, deren Bedeutung wir spüren, deren Besonderheiten aber nicht ohne weiteres klar erfaßt werden können.

Wir wollen hier einige Betrachtungen anstellen, die zwar abwegig, aber deshalb nicht weniger wichtig sind. Wir wollen uns auf ein Gebiet begeben, das dem Zuhörer gewöhnlich fernliegt, den auf Klärung der unverstandenen Reste dringenden Theoretiker aber lebhaft interessieren muß. Wir wollen uns mit seelischen Erscheinungen befassen, die auf der Grenze zwischen gesund und krank liegen, wir wollen also mit dem Maß des Psychopathologen messen. Wir hoffen, dadurch einige Dinge erklären zu können, die anders unmöglich zu deuten sind. Wir wollen Winkel zu erleuchten versuchen, deren Dunkel in uns so oft Unruhe erzeugt.

Ein wichtiges Bedenken spricht gegen solche Betrachtung. Das ist die Gefahr, daß psychopathologische Perspektiven bei der Analyse bedeutender Menschen zu Überhebung und Respektlosigkeit führen könnten. Aber mit dem ehrlichen Willen, uns immer der Distanz zwischen den Heroen des Geistes und uns bewußt zu sein, nur mit der Ehrfurcht vor allem seelischen Geschehen, auch dem, das wir als pathologisch empfinden, wollen wir getrost das Wagnis unternehmen. Noch eine Forderung muß für solche Untersuchung gestellt werden: Der Untersucher muß noch mehr Beziehungen zur Kunst aufweisen als nur wissenschaftliche Interessiertheit. Die bloßen Schnüffler mögen sich anderswo umtun.

Es gehört noch eine gewisse Überwindung dazu, gerade über *Robert Schumann* charakterologisch vom Standpunkt des Psychopathologen zu schreiben. Man möchte nicht jenen, die angeblich gefühlsmäßig ihn ablehnen, die Möglichkeit geben, zu sagen: Nun ist es bewiesen, er ist seelisch krank. Wie wenig oder wieviel sein späterer Wahn sein Schaffen als Künstler beeinflußte, darüber wollen wir einiges sagen. Räumen wir gleich mit der immer noch grassierenden irrigen Meinung auf, Schumann sei späterhin an progressiver Paralyse erkrankt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sein Leiden eine *Schizophrenie* war.

Versuchen wir nun, einige Züge in Schumanns Schaffen aufzuzeigen, die wir für besonders charakteristisch an ihm halten, die ihn von den übrigen Romantikern unterscheiden und für die wir eine Erklärung geben wollen.

Was immer aufgefallen ist und häufig als eigenartig erwähnt wird, ist die Unabhängigkeit Schumanns von Vorbildern. Es gibt keinen Musiker, der von der ersten Note an eine so ausgesprochene Eigenart zeigt wie Schumann. Es ist besonders eine Eigenart seines Stils, seiner Inhalte. Die Melodik zeigt oft eine Abgerissenheit der Themen. Oft läuft die melodische Linie paradox. Das Gesamtbild der melodischen und harmonischen Zeichnung zeigt ein gewisses Durcheinander. Wenn wir das als Phantastik bezeichnen wollen und etwa mit der Phantastik von *Berlioz* vergleichen, so ergibt sich klar, daß das Phantastische bei Berlioz ein Ausfluß seines besonders gearteten Affektes ist. Seine Affektausbrüche sind oft unmotiviert, kurz gesagt, seine Phantastik und seine Leidenschaftlichkeit sind seine *Hysterie*. Bei Schumann dagegen hat das Gesamtbild etwas Verworrenes, nicht nur sein Affekt, sondern seine ganze Geistigkeit. Doch sein Durcheinander hat System, dessen Sinn aber erst aufgedeckt werden muß. Die Phantastik bei Berlioz ist unmotiviert, die Schumanns unverständlich. Mit anderen Worten: aus Berlioz spricht die Hysterie, aus Schumann die Schizothymie. Beide Gesinnungen erzeugen oft im Zuhörer Unruhe. Wer hätte sie nicht schon oft bei Schumann mit dem leisen Gefühl des Grauens empfunden! Das ist gerade der Reiz seiner Musik, das Beunruhigtwerden bis zur Angst. Die Mischung von Leidenschaft und Grauen ist seine besondere Schönheit.

Im Grunde ist natürlich jeder bedeutende Mensch ein Original. Es ist aber kein Zweifel, daß die Isoliertheit von Schumann etwas Besonderes hat. Er hat von Anfang an seine Eigenart, ohne sich zu ihr zu entwickeln.

Der Isoliertheit seines Schaffens entspricht sein Verhalten im Leben. Es ist hinreichend bekannt, daß seine Zeitgenossen berichten, er habe sich oft vor seiner Umgebung verschlossen, habe zeitweise kaum von der Welt Notiz genommen. Er habe oft stundenlang in Gesellschaft wie im Traum verloren in einer Ecke gesessen. Auf Spaziergängen habe er zuweilen kein Wort mit seinen Begleitern gesprochen. Nur wenn ihn etwas besonders interessierte, dann steigerte er sich bis zur Lebhaftigkeit, und man habe »das Heraustreten aus seiner Versunkenheit in die Außenwelt« beobachten können.

Versuchen wir nun, den Standpunkt des Psychopathologen einzunehmen.

Es war eine bedeutende Tat in der Psychiatrie, als *Kraepelin* aus der Fülle geistiger Krankheitserscheinungen die zwei hauptsächlichsten Krankheitsformen des *manisch-depressiven Irreseins* und der *Schizophrenie* isolierte. Mit genialem Blick erkannte *Kretschmer*, daß diesen Krankheitstypen Charaktere der Gesunden entsprechen. Ihm geht der manisch-depressive Geisteskranke ohne sichtbare Grenze in die *zyklothyme* Persönlichkeit des Gesunden über. Den der Schizophrenie entsprechenden Gesunden nennt er den *schizothymen* Typus. Mit dieser umfassenden Erweiterung der Begriffe ist die lebhafte Anteilnahme jedes psychologisch Interessierten geweckt, sofern ihm an der Ausgestaltung einer *verstehenden Psychologie* gelegen ist und er in der Anwendung typisierender Begriffe auf bedeutende Menschen eine Förderung unserer Erkenntnis zu erblicken vermag. Das Überraschendste an Kretschmers Entdeckung ist die Tatsache, daß den beiden genannten Formen seelischer Anlage eine ganz bestimmte *Körperform* entspricht, die der Messung zugänglich ist.

Wir haben um so mehr Veranlassung, von diesen Typen innerhalb der Musikgeschichte zu sprechen, als von autoritativer Seite angenommen wurde, daß zyklothyme und schizothyme Charaktere in der Musik nicht vorhanden sind, weil »die bekannten großen Komponisten meist komplexe biologische Legierungen aufweisen«. Daß dem nicht so ist, läßt sich leicht dartun.

Wenn wir Geisteskranke für die Karikaturen normaler Typen halten, dann müssen wir imstande sein, aus der Verzerrung der Anomalie Züge sowohl beim Gesunden wie beim Kranken verständlich zu machen. Es ist hier ein Weg zum Verstehen des scheinbar Unverständlichen.

Versuchen wir, diesen Weg bei *Schumann* zu gehen.

Der Persönlichkeitsspaltung, nach der die Schizophrenie ihren Namen hat, ist eine Abkehr von der Wirklichkeit eigen, die *Bleuler* treffend als *Autismus* bezeichnet: eine Abgeschlossenheit nach außen, hinter der sich entweder das absolute Nichts, die Verblödung, verbirgt oder eine Fülle seelischen Erlebens, die niemand ahnen kann. Nur selten führt ein Weg zur Teilnahme an diesem Leben. Bricht plötzlich etwas nach außen durch, dann spielt sich etwas ab,

dessen Zusammenhänge uns unverständlich sein müssen. Der Kontakt mit uns mangelt absolut. Nur der aus dieser Fülle gestaltende, seine innersten Erlebnisse uns preisgebende Künstler gibt uns einen Schlüssel zum Verständnis dieses immer hinter Mauern sich abspielenden Erlebens.

Wir verstehen nun die Isoliertheit Schumanns. Es ist sein Autismus, der den Kontakt verhindert. Wir verstehen seine Hast, sein Drängen: durch mangelnde Beziehungen zur Umwelt fehlen die Hemmungen. Wir verstehen die Art seiner Diktion: Die Abgerissenheit und scheinbare Spaltung sind Züge seiner Schizophrenie. *Robert Schumann ist der typische gesunde Vertreter der schizophrenen Veranlagung*. Seine Karikatur wäre der Schizophrene. Nur so ist Schumann ganz zu verstehen.

Es ist ein glücklicher Zufall für den psychologischen Forscher, daß die Romantik auch für die entsprechende gesunde Form des manisch-depressiven Irreseins einen ganz typischen Vertreter aufweist: *Franz Schubert*. Sein Wesen ist ohne weiteres verständlich, denn die Zyklothymen sind die geselligen Naturen, die ohne Kontakt mit der Umwelt gar nicht denkbar sind, die Realisten und Humoristen, die Schlichten und Unkomplizierten. Zu den Schizothymen dagegen zählen die Komplizierten, die Sarkastischen, die Pathetiker und formvollen Stilkünstler.*)

Vieles an dieser Lehre ist nicht neu. Die Psychiatrie kommt hier aus ganz anderer Richtung zu Ergebnissen, zu denen *Schiller* in seinen ästhetischen Abhandlungen bei der Unterscheidung von Stofftrieb und Formtrieb gekommen ist. Viele Züge stimmen ohne weiteres überein. Im Grunde reden wir einer Wiederbelebung der Lehre von den Temperamenten das Wort.

Es bietet sich hier ein Weg, die *Isoliertheit des Schaffens* großer Künstler und das *Fehlen einer Nachwirkung* (Bach) zu erklären.

Wer nicht ohne weiteres das Gefühl für die Notwendigkeit einer typisierenden Charakterforschung hat, der muß bei solchen Untersuchungen wenigstens die Berechtigung einer Typenlehre zugeben. Es gibt nicht nur einen Idealtyp, es gibt viele Gipfel. Gerade die verstehende Psychologie verlangt die Herausarbeitung der *verschiedenen* Züge, der unterscheidenden Merkmale. Wir werden dann vergleichende Betrachtungen anstellen können, die nicht immer nur bemängeln und Lücken und Fehler der Gestaltung aufweisen, weil nur ein Ideal angenommen wird. Auch das Problem der Form wird unter einer neuen Beleuchtung erscheinen. Es wird sich zeigen, daß die großen Formkünstler zumeist Schizothymiker sind. Auch Einzelheiten der Gestaltung werden einen neuen Sinn bekommen.

Gerade in der Musikwissenschaft erscheint uns das notwendig in der Zeit der Überschätzung und einseitigen Bewertung der Form, in einer Zeit, die Gradunterschiede nach Formprinzipien macht.

Dann sind die Brücken zur Romantik nicht abgebrochen, wie einige meinen.

*) Ich bediene mich hier zum Teil wörtlicher Ausdrücke *Kretschmers*.

VON DEUTSCHER LITERATUR ÜBER RUSSISCHE MUSIK

VON

ROBERT ENGEL-BERLIN

Eigenartig und widerspruchsvoll ist unsere Einstellung zu den russischen Kulturfragen. Wir interessieren uns für einzelne Erscheinungen, gehen hier zuweilen sogar weiter als die Russen selbst — man denke nur an die Dostojewskij-Mode bei den Literaturbeflissenen und an die Mussorgskij-Begeisterung der Musikfreunde — und trotzdem mangelt es bei uns sehr an einer einheitlichen, harmonischen, jeglicher Übertreibungen freier Auffassung russischer Geistesprobleme.

Einen Beitrag hierzu liefert auch die deutsche Literatur über russische Musik, die, trotzdem die russische nationale Kunstmusik bereits bald auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken kann, erst in den letzten Jahren und auch schließlich nur durch äußerliche Umstände — weil einige Musikschriftsteller durch die Ungunst der Zeiten von Rußland nach Deutschland verschlagen worden sind — begonnen hat, den ihr gebührenden Charakter anzunehmen.

Wenn von unserer Literatur über russische Musik gesprochen wird, so ist man versucht, zwischen dem, was hierin vor dem Kriege geleistet wurde, und dem, was jetzt geschrieben wird, einen fetten Strich zu setzen. Doch ist das nicht so leicht zu machen, weil viele Fäden aus dem Alten in das Neue hinüberziehen und mit ihnen auch leider viele alte Vorurteile, Fehler und dergleichen.

Leider wurde bei uns noch vor kurzem über russische Tonkunst nicht selten einfach drauflos geschrieben, ohne daß man von dem, worüber man schrieb, auch genügend unterrichtet war. So konnte es geschehen, daß der geniale Klavierspieler und mittelmäßige Komponist Anton Rubinstein bei uns fast ein halbes Jahrhundert als der größte russische Tonsetzer galt, während Rußland viel bedeutendere Kräfte auf diesem Gebiet aufzuweisen hatte. Daten — besonders Tage und Monate — wurden sehr oft falsch angegeben und — was ja noch unerfreulicher ist — ein und dasselbe Werk eines russischen Tonkünstlers von ein und demselben deutschen Musikschriftsteller einmal als hervorragend, das andere Mal als mißlungen und das dritte Mal als unbedeutend bezeichnet. Und alles dieses nur deshalb, weil ein einziges Werk — z. B. die Oper Tschaikowskijs »Wakula, der Schmied« — drei deutsche Titel: »Die Pantöffelchen«, »Die Frauenschuhe« und »Oxanas Launen« erhielt. Es genügte, einige Klavierwerke oder Lieder eines russischen Komponisten zu hören — die womöglich noch nicht gerade zu den besten seiner Schöpfungen gehörten — und das Urteil: Salonkomponist oder dergleichen, war fertig, wurde dann von anderen ebenso Ahnungslosen gehorsamst aufgegriffen und



Die erste Partiturseite des Klavierquintetts op. 44 von Robert Schumann



Die radio-elektrische Bertrand-Orgel

weitergegeben. Man gab sich einfach nicht die Mühe, sein eigenes Urteil zu bilden, seine eigene Einstellung und Auffassung zu finden. Sogar große Männer der Musikwissenschaft, wie Hermann Kretzschmar (in seinem dreibändigen, allgemeinverbreiteten »Führer durch den Konzertsaal«) oder Hugo Riemann (im weltbekannten »Musiklexikon«) sind leider von diesen Vorwürfen nicht ganz zu befreien. Auch sie haben so manches Urteil, ohne es zu überprüfen, weitergegeben.

Es ist nicht zuviel gesagt, wenn behauptet wird, daß unter den zahlreichen — vielleicht viel zu zahlreichen und daher auch sich zuweilen wiederholenden — »Musikgeschichten«, die in deutscher Sprache vorliegen, sich nicht eine einzige befindet, deren Kapitel über russische Musik sogar wenig anspruchsvollen Forderungen gerecht wird. Die Angaben sind hier zum größten Teil veraltet, Fehler und schiefe Urteile werden systematisch und hartnäckig immer wieder durchgeschleppt. Hier und ganz besonders in den Musiklexika werden russische Namen durch den Unfug, diese unbedingt in französischer Transkription wiederzugeben, unheimlich verstümmelt und entstellt.

Es hat keinen Zweck, alle Fehler in ihren Einzelheiten aufzuzählen, denn der Raum ist begrenzt und der Fehler sind gar zu viele. In Musikfachzeitschriften habe ich dieses getan; Ergötzliches aus diesem Gebiet hat auch der Tschaikowskij-Biograph Richard H. Stein in seinem 1927 erschienenen Werk über den großen russischen Meister an das Tageslicht befördert.

Uns interessiert hier eine andere Frage. Jeder gebildete Deutsche zeigt ein gewisses Interesse für russische Kulturfragen und folglich auch für die russische Musik — ein Gebiet, auf dem die Russen tatsächlich Außerordentliches geleistet haben.

Nun wollen wir untersuchen, was dem deutschen Leser über russische Musik geboten wird, und hierbei nur die wertvollen Werke in Betracht ziehen.

Wir haben bereits Gelegenheit gehabt, zu sagen, daß sich in allerletzter Zeit eine normalere und der Bedeutung der russischen Musik würdige Einstellung wahrnehmen läßt. So findet sich z. B. im gründlichen »Handbuch der Musikgeschichte« von Guido Adler (Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924, 1100 S.) auch ein Kapitel über russische Kirchenmusik und ein anderes über die russische Musik des 19. Jahrhunderts, beide vom besten Kenner russischer Musik — Oskar v. Riesemann —, der sich, nach der Staatsumwälzung in Rußland, bei uns am Bodensee niedergelassen hat, verfaßt. Bei voller Anerkennung der Aufnahme der Kapitel über russische Musik drängt sich jedoch unwillkürlich die Frage auf, weshalb in diesem Buch das Kapitel über die Musik Rußlands hinter die Portugals, Finnlands, Norwegens und Schwedens gestellt ist. Ist denn die Tonkunst dieser Länder bedeutender als die Rußlands, oder ist es die Macht der Gewohnheit, die die Herausgeber hierzu veranlaßt hat? Mit technischen Gründen wird man diese Einreihung wohl kaum begründen können.

Oskar v. Riesemann ist eigentlich diejenige Erscheinung, von der bei uns die Gesundung in der Einstellung zu russischen Musikproblemen ihren Anfang nahm. Er leistete in den letzten Jahren in seinem Fach Außerordentliches und ist in diesem tonangebend. Neben Mitwirkung in Zeitschriften — in denen, nebenbei gesagt, nicht mehr soviel Unika erscheinen wie früher —, Musiklexika, Sammelbänden usw. hat er einen biographischen Beitrag zur Psychologie des Schaffens eines der umstrittensten russischen Komponisten *A. N. Skrjabin, Prometheische Phantasien* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1924, 111 S.), sowie die erste russische Musikgeschichte, die den soziologischen Standpunkt vertritt und zugleich auch die erste russische Musikgeschichte in deutscher Sprache, von ihren Anfängen bis in unsere Tage, ist, die *Geschichte der russischen Musik* von *Leonid Ssabanejeff* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926, 214 S.) ins Deutsche übersetzt, und soeben die Verdeutschung der aufschlußreichen Selbstbiographie des eigenartigen, bei uns leider bisher verkannten, russischen Komponisten *N. A. Rimskij-Korssakoff, Chronik meines musikalischen Lebens* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1927, über 300 S.), beendet.
Außerdem trat Oskar v. Riesemann auch als begabter und berufener Musikhistoriker und -biograph in seinen *Monographien zur Geschichte russischer Musik*, von denen bis jetzt zwei Bände vorliegen (Drei Masken Verlag, München 1923, Bd. I, 463 S. und Bd. II, 1926, 526 S.), hervor. Der erste Band bietet eine Übersicht über die historische Entwicklung der russischen Musik vor Glinka, ferner eine Schilderung des Lebens und Schaffens dieses Schöpfers der russischen Kunstmusik, sowie die Biographien des Komponisten A. S. Dargomyshskij, der die Sache Glinkas erweiterte (ohne über ein größeres Talent als dieser zu verfügen), und des Kritikers und Komponisten A. N. Sseroff, der sich für die Verbreitung Wagnerscher Werke in Rußland mit großem Eifer einsetzte, in seinem eigenen Schaffen aber, merkwürdigerweise, ein echter Meyerbeerianer war. Der zweite Band ist eine grundlegende und von nun an für jeden, der sich mit dem heute so außerordentlich aktuellen Problem Mussorgskij auf diese oder jene Weise auseinandersetzen will, unentbehrliche Biographie. Beide Bände der Monographien geben, kurz gesagt, gerade das, was dem deutschen Leser über russische Musik gesagt werden soll, wenn er sich über diese eine richtige Vorstellung machen will.
Bevor wir noch auf die von Riesemann bearbeitete Musikgeschichte Ssabanejeffs zurückkommen, möchten wir hier noch ein anderes, vor kurzem erschienenes Buch über *Mussorgskij* von *Kurt v. Wolfurt* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1927, 382 S.) nicht unerwähnt lassen, das zwar nicht so breit wie das Riesemanns angelegt ist, sich aber als Einführung in das Schaffen des russischen Genies sehr gut eignet und von großer Kenntnis des Stoffes und der russischen Musikkultur und ihrer Eigenart zeugt. Durch diese beiden Werke sind die anderen zwei Bücher über Mussorgskij von M. Calvocoressi

(deutsche, umgearbeitete Ausgabe von Carl Seelig, Wien 1921, E. P. Tal & Co.) und S. Handschin (Zürich 1924, Neujahrsblatt der Allg. Mus. Ges.) längst überholt und werden hier nur übersichtshalber erwähnt, da ihnen, an und für sich, keine Bedeutung zukommt.

Es müssen noch einige Worte über die Musikgeschichte Leonid Ssabanejeffs gesagt werden. Dieses Werk ist weniger wertvoll als eigenartig; es reizt zum Widerspruch und kann nur demjenigen Musikfreund und Leser empfohlen werden, der mit der geschichtlichen Entwicklung der russischen Musik und den russischen Geistesströmungen auf das engste vertraut und folglich in der Lage ist, die nötigen Korrektive vorzunehmen und das erforderliche kritische Empfinden aufzubringen. Rein tendenziöse Kapitel, in denen die Herabwürdigung und Herabsetzung einzelner Erscheinungen fast die Grenzen des Erlaubten überschreiten, wechseln hier mit tiefen, objektiven Urteilen (leider nicht zu zahlreichen) ab. Es ist nicht zu vergessen, daß dieses Werk während der Hochkonjunktur der Durchdringung des russischen Lebens mit Politik und politischer Ideologie geschrieben wurde und alle Merkmale dieser Erscheinungen trägt.

Der in Deutschland so sehr beliebte russische Komponist Tschaikowskij wurde von den Musikschriftstellern recht stiefmütterlich behandelt. Es gab zwar eine ganze Reihe Bücher und Büchlein über ihn, aber viel Nutzen haben diese nicht gebracht. Vor ungefähr einem Vierteljahrhundert erschien die deutsche gekürzte Ausgabe des in mancher Hinsicht nicht zu übertreffenden Werkes *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskijs* (1904, auf zwei Bände gekürzt, Bd. I, 540 S., Bd. II, 832 S., Verlag P. Jurgenson, Leipzig-Moskau) von dessen Bruder Modest. Es ist längst vergriffen. Die anderen Werke über diesen Komponisten — es waren etwa fünf bis sechs Bücher — werden wir hier nicht aufzählen, denn sie sind nicht nur längst vergriffen, sondern auch durch die neueste, unlängst erschienene Biographie *Tschaikowskijs* aus der Feder *Richard H. Steins* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1927, 508 S.) überholt. Es wäre sehr zu wünschen, daß dieses Buch, trotz einiger Fehler hauptsächlich im ersten Abschnitt, der eine Einführung in die Geschichte der russischen Musik darstellt, eine recht große Verbreitung findet und somit zur Renaissance der Musik Tschaikowskijs führt. Es ist Herrn Stein durchaus gelungen, nicht nur die Persönlichkeit des Komponisten in sehr plastischer Form darzustellen, sondern auch zu beweisen, daß wir das Schaffen des Komponisten, der sich wohl von allen seinen Landsleuten in Deutschland der größten Beliebtheit erfreut, noch längst nicht kennen und sehr oft leichtfertig nach einigen Werken ein »endgültiges« und selbstverständlich falsches Urteil gebildet haben.

Die etwas einseitig psycho-pathologische Studie *Max Steinitzers* über Tschaikowskij (Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig 1926, 72 S.) (an der nicht jeder Freude finden wird) sowie die deutsche Übertragung in Auswahl der

»Erinnerungen eines Musikers« von P. I. Tschaikowskij (derselbe Verlag, 1922, 146 S.) sollen hier noch angeführt werden, weil sie auch neben den obengenannten großen Werken bestehen können.
Trotz des sehr starken Interesses, das man bei uns dem Schaffen Anton Rubinsteins entgegenbrachte, besaßen wir nie eine grundlegende Biographie dieses Meisters. Von Rubinstein selbst gibt es in deutscher Sprache »Erinnerungen aus 50 Jahren« (1839—1889), Verlag Senff, Leipzig 1895, »Die Musik und ihre Meister« (daselbst, 1892) und »Gedankenkorb«, mit einem Vorwort von Hermann Wolff, Berlin 1897. Leichtfaßliche Rubinstein-Biographien, die durchaus keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben, haben La-Mara (Einzeldruck der wohlbekannten »Musikalischen Studienköpfe«, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, 59 S.) und N. Bernstein (Reclam, Leipzig 1911, 111 S.) geliefert. Mit einer weiteren Bereicherung der Rubinstein-Literatur ist wohl nach dem heutigen Stand der Dinge nicht mehr zu rechnen.
Fassen wir alles Gesagte kurz zusammen, so sehen wir, daß die deutsche Literatur über russische Musik noch große Lücken aufweist.
Wir haben zwar eine allgemeine Geschichte der russischen Musik (L. Ssabanejeff) sowie eine Geschichte der russischen Musik vor Glinka (Riesemann); wir besitzen auch eine Biographie des Schöpfers der russischen nationalen Kunstmusik M. I. Glinka, sowie eine Dargomyshskijs und Sseroffs — sämtlich aus der Feder Oskar v. Riesemanns. Wir konnten uns sogar den Luxus leisten, gleichzeitig zwei umfangreiche und vollwertige Biographien Mussorgskijs herauszugeben und hier die Russen selbst zu übertrumpfen (was aber wohl mehr auf die Mussorgskij-Konjunktur als auf ein tiefes Verständnis zurückzuführen ist); schließlich haben wir auch zwei dicke Wälzer über Tschaikowskij und sogar eine ältere Arbeit über russische Kirchenmusik »Die Notation des altrussischen Kirchengesanges« von Oskar v. Riesemann (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908, 108 S.) und noch einige andere mehr. Dessenungeachtet weist aber unsere Literatur über russische Musik noch wesentliche Lücken auf. Es fehlen neben Biographien einiger bedeutender russischer Komponisten auch noch Monographien über einzelne Zweige der russischen Tonkunst (Oper, Kammer- und Orchestermusik, Lied usw.).
Vor allem aber fehlt uns ein Werk, das mit einem Schlage und für immer nicht nur fast sämtliche Lücken ausfüllt, sondern auch mit den alten, falschen, längst überlebten Vorstellungen über russische Musik aufräumt: ein Werk, das in einem Band alles enthält, was wissenswert ist, und somit demjenigen, der sich über russische Musikfragen vergewissern will, viel Ausgaben und Zeit erspart. Dieses Werk wäre ein Handbuch der russischen Musik, in dem neben sämtlichen Fragen der russischen Musik auch die gegenseitigen Beziehungen der deutschen und russischen Musik sowie die musikalische Mission der Deutschen in Rußland wissenschaftlich untersucht werden müßten.

MUSIKERZIEHUNG

ZUM MUSIKUNTERRICHT AN DEN VOLKSSCHULEN

Ähnlich wie seinerzeit bei der Neuordnung der Frauenbildung zuerst das Universitätsstudium, dann die Frage der Mädchengymnasien und erst zuletzt die der Lyzeen geregelt worden ist, hat sich's bei der Umorganisierung der Musikbildung im gesamten preußischen Schulwesen historisch und technisch nicht vermeiden lassen, daß man erst das Dach und dann die Fundamente erneuerte, nämlich erst zuletzt jetzt bei der Volksschule angelangt ist. Vielleicht fast allzulange hat sich die Aufmerksamkeit auf den Gesangunterricht an den höheren Schulen konzentriert, wo immerhin trotz der Fülle der Typen wie der Zahl der Einzelanstalten die Verhältnisse einigermaßen überblickbar waren; damit verglichen, wirken die nunmehr dieserhalb ebenfalls zu reformierenden Volksschulen wie ein weites Meer. Und doch tut gerade hier besonders liebevolles Eingehen auf die Notwendigkeiten eines modernen, belebteren, erfolgreicheren Gesangunterrichtes ebenfalls dringend not — nicht nur, weil ja doch alle Schüler und Schülerinnen der höheren Lehranstalten die ersten vier Jahre durch die Grundschule hindurchgehen, also nur auf dem Fundament des hier erreichten weitergebaut werden kann, sondern vor allem um der Volksschule selbst willen, die an dem Ideal teilhaben soll: nicht einzig Lernschule im Zeichen des Rationalismus, sondern eine auch durch den Gefühlswert der Künste geläuterte, bereicherte, durchwärmte Lebensgemeinschaft zu werden. Gewiß hängt hier (wie überall) viel von der Persönlichkeit, musikalischen und Singbegabung des einzelnen Lehrers ab; aber die neuen Richtlinien des Ministeriums von 1925 haben doch auch schon zum guten Teil geholfen, die Musik im Gesamtbetrieb der vielklassigen Volksschule zu verstärkter Wirkung zu bringen und den jüngeren Lehrkräften Wege zu weisen, worauf es als Ziel ankommt: Verständnis für Tonvorstellungen, Lust am Wesen der Musik, Wege zum Erwerb des Notenlesens zu erwecken, damit die Eroberung des Liederschatzes endlich aus dem vielfachen Tiefstand bloßen Nachplärrens erlöst werde; nicht zu vergessen die wichtige stimmbildnerische Aufgabe, die das ganze Volk dringend angehen sollte, da sie auch auf die Sprechstimmen intensiv zurückwirkt. In erfreulichem Maße hat der Staat jetzt den Lehrern völlige Methodenfreiheit zugebilligt, wo früher Verbote und Zwänge — gutgemeint, aber nicht immer segensvoll — geherrscht hatten.

Die wichtigste Stelle, bei der die Neugestaltung mit einiger Aussicht auf Erfolg wird einzusetzen haben, ist der Musikunterricht an den pädagogischen Akademien, die (als stolzere Erben der alten Lehrerseminare) den künftigen Lehrernachwuchs für die Volksschulen auszubilden haben. Sie werden in den vier Semestern Ausbildungszeit die entscheidende Anregung und technische Förderung geben müssen, von der später der Lehrer zehren soll; deshalb erfordert nicht nur die Auswahl der Musikdozenten dieser Anstalten, die in den nächsten Jahren von jetzt vier auf ein Vielfaches wachsen werden, größte Sorgfalt, sondern es ist vor allem auch erforderlich, daß bei dem letzthin so erfreulich steigenden Andrang von Studierenden streng darauf geachtet wird, möglichst nur solche zuzulassen, die musikbegabt sind und es auf der Aufbauschule schon einigermaßen weitgebracht haben. (Das ist auf dem Papier längst vorbedacht, hat sich jedoch in der Praxis bisher noch nicht streng genug durchgesetzt.) Und weiter: unter »musikalisch« sollte vor allem »gesanglich begabt und leistungsfähig« verstanden werden, denn *das Singen ist und bleibt Mittelpunkt alles Schulmusikunterrichtes*; der Instrumentalunterricht sollte bei der Musikausbildung an den pädagogischen Akademien durchaus an zweiter, ja letzter Stelle stehen und mehr Sorge eines Konservatoriums als eben der Musikdozenten sein dürfen — darum ist auch bei der Aufnahmeauswahl nicht auf irgendwelche Fleißrekorde im Klavierspiel zu sehen (die von eigentlicher Musik ziemlich entfernt sein können!), sondern weit vor allem andern auf den Gesang. Hinzu kommt, daß viele Volksschulen gar nicht im Besitz eines Klaviers sind, und die pädagogische Akademie zunächst einzig auf die Schulbeschäftigung des Lehrers sehen soll — sehr schön, wenn dieser später nebenher auch Vereine dirigiert, aber die Ausbildung hierfür soll Aufgabe *anderer* Organisationen, zum Beispiel der Sängerbünde, sein; ebenso sollte die Weiterbildung zum Organisten, die an sich sehr wichtig ist, von den landeskirchlichen Musikschulen möglichst am Ort der pädagogischen Akademien an den Junglehrer herangetragen werden. Zweifellos werden selbst bei strengerer Siebung die künftigen Lehrer immer noch ziemlich ungleich

für Musik begabt sein, und es wird für besonders fortgeschrittene ausnahmsweise auch schon auf der pädagogischen Akademie die Ausbildung in Klavier und Orgel am Platze sein — aber nur sozusagen als überschießend, als Zugabe zur Zentralausbildung in Singen, Chorleitung und Schulgesangspädagogik. So gewiß es (auch im Interesse der Musikkultur des flachen Landes und des gesamten Lehrerstandes) notwendig ist, daß zumal an geringklassigen Volksschulen der Gesangunterricht in der Hand des Klassenlehrers bleibt, so muß doch für großstädtische Gemeindeschulen die Vorschrift der Richtlinien mit warmem Dank begrüßt werden, daß hier der gesamte Musikunterricht möglichst in einer Hand (oder in je einer für Grundschule und Oberklassen) bleiben soll, oder daß wenigstens an jeder Schule Methodeneinheit verabredet werden soll, damit die Kinder nicht bei jedem Lehrerwechsel wieder auf einen anderen Lehrweg gerissen werden. Denn: die Doktrin vom Gesamtlehrer für die ersten Schuljahre in allen Ehren — für die größeren Leistungen kommt es eben doch auf den sachkundigsten Unterricht an, und die Musik ist nicht ohne eine besondere Begabung völlig lehrbar.

Hans Joachim Moser

KÖRPERBEWEGUNG UND MUSIK

Je mehr die moderne Erziehung ihr Augenmerk auf die körperliche Durchbildung des Menschen lenkt, um so deutlicher wird es, daß die Übersteigerung der körperlichen Leistungsfähigkeit eine teilweise Brachlegung der geistig-seelischen Fähigkeiten bedeutet, ebenso wie eine einseitige Überzüchtung der Verstandeskräfte eine Benachteiligung des Körpers mit sich bringt. Die ideale körperliche Durchbildung muß so beschaffen sein, daß sie gleichzeitige Mitwirkung der geistigen und seelischen Kräfte verlangt. Die zahlreichen heutigen Systeme der Körpererziehung sind bemüht, jedes auf seine Art, diesen notwendigen Ausgleich zu schaffen. Wir Musiker versuchen es, indem wir die enge Wechselwirkung zwischen Körperbewegung und Musik aufdecken und die in der Musik vorhandene Zusammenfassung so vieler körperlichen, geistigen und seelischen Faktoren in den Dienst der allgemeinpädagogischen wie der speziell musikpädagogischen Aufgaben der Jetztzeit stellen. Über den ersten und genialsten Erzieher auf diesem Gebiete, Emil Jaques-Dalcroze, braucht an dieser Stelle nichts Näheres gesagt zu werden; der moderne Musikerzieher erkennt rückhaltlos an, was er ihm zu danken hat. Der moderne Körpererzieher stellt sich mitunter in Gegensatz zu ihm, benutzt aber trotzdem sehr wohl seine Anregungen und baut auf ihm weiter.

Der kleine Ausschnitt aus der rhythmisch-musikalischen Arbeit an der staatlichen Hochschule für Musik, der in folgendem zu schildern versucht wird, steht im Zeichen der Nachfolge von Jaques-Dalcroze. Ob die äußere Form die gleiche ist, die er geprägt hat und heute noch benutzt, tut nichts zur Sache. Jede echte große Idee gestattet absolute Freiheit in der Form ihrer Anwendung; die an Äußerlichkeiten gebundenen und nur dadurch wirksamen »Systeme« sind nicht Erziehung sondern Drill. Musik aber läßt sich nicht drillen — oder aber sie hört auf Musik zu sein. Ebensowenig läßt sich ein Körper drillen, der die Wohnung eines freien Geistes und einer feinen Seele ist, wie wir es vom Musiker erwarten. Die Formen unserer heutigen Musikerziehung, ganz besonders der mit der Körperbewegung eng verbundenen rhythmischen Erziehung, müssen wandlungsfähig, abwechslungsreich, frei von jedem Schema sein. Deshalb versuchen wir auf immer neue Arten, Musik und Körperbewegung in Einklang zu bringen, jede Veranlassung ist uns willkommen, jede Anregung suchen wir zu fruchtbringender Arbeit auszugestalten. So kann uns heute eine beliebige Arbeitsbewegung, morgen ein irgendwo erlauschter Rhythmus, eine rein funktionelle Bewegung, ein Klang usw. zum Ausgangspunkt unserer Arbeit werden. Und so kam es durch irgendeinen Zufall, daß eine ganze Serie von verschiedenartigsten körperlich-musikalischen Studien aus der Zusammenstellung zweier geometrischer Figuren, eines Dreiecks und eines Kreises, hervorging. So trocken und intellektuell der Stoff zunächst scheinen mag, so lebendig und entwicklungsfähig erwies er sich bald. Die Gegensätzlichkeiten, die in der Verschiedenartigkeit der beiden Motive liegen, wuchsen sich zu musikalischen Formen aus, zu körperlichen, dynamischen, metrischen, räumlichen Varianten, die eine endlose Menge von Übungsmaterial in körpertechnischer und musikalischer Hinsicht erschlossen. Sie gaben auch Anlaß zu den

mannigfaltigsten Bereitschafts-, Konzentrations- und Koordinationsstudien, die für den Musiker eine unerläßliche, höchst wichtige Ergänzung seiner Stoffbeherrschung und Technik sind. Das immer intensivere Hineinarbeiten in die beliebig wechselnden, immer aufs neue reizvollen Kombinationen der beiden Grundmotive Dreieck und Kreis schuf schließlich eine so ungehemmte, freudig-gelöste Beherrschung der Bewegung, daß Einzel- und Gruppenimprovisationen nach ebenfalls improvisierter Musik ausgezeichnet gelangen. Ein weiterer Schritt wurde nun zur Selbstverständlichkeit: die eigenartigen Folgen der dynamisch, metrisch, rhythmisch, räumlich usw. variierten Bewegungen als Grundlage für Kompositionen zu verwenden. Aber nicht nur für Klaviermusik; nein, der Charakter einer jeden Bewegung suggerierte ganz ungezwungen den Klang von Instrumenten. Fagott und Trompete begleiteten ein Scherzo; Klarinette und Violine eine phrasierte melodische Gruppenstudie; Schlagzeug in allen Zusammenstellungen, auch mit andern Instrumenten und sogar mit Gesang mußte helfen, die bei der Bewegung entstehenden Klangvorstellungen zu verwirklichen.

Daß alle diese Versuche eben nur Versuche sind und vorläufig alle Merkmale der Unvollkommenheit aufweisen, stört uns nicht. Im Gegenteil, Vollendetes würde uns langweilen. Wir aber wollen Möglichkeiten vor uns sehn, wollen uns durch Unerwartetes überraschen lassen, wollen Mißlungenes kritisch ablehnen lernen und uns nicht durch Gewohntes abstumpfen lassen! *Charlotte Pfeffer*

ZUR INNEREN LAGE IM PRIVAT-MUSIKUNTERRICHT

Der starke Durchbruch erziehungspsychologischer Tendenzen in den Nachkriegsjahren rief auf allen Gebieten unterrichtlicher Arbeit eine Reform-, wenn nicht Revolutionsbewegung hervor. Für den privaten Musikunterricht bedeutete die Umstellung auf die neue Linie eine Belastungsprobe, über deren Ausfall die Akten noch nicht geschlossen sind und auch vorläufig noch nicht geschlossen werden können. Bei der bekannten Einseitigkeit, die gerade den Fachlehrern nachzusagen ist, wirkte die staatliche Regelung des musikalischen Unterrichtswesens in Preußen mit ihrer Betonung des neuen Kurses geradezu wie ein Schlag in einen Bienenkorb. Tausende von Meinungen schwirren durch die Luft, tausende von gutgemeinten Umstellungsversuchen werden angestellt. Der Begriff »Musikerziehung« vor allem macht dem Privatunterricht sehr zu schaffen. Es bedeutet eine vollkommene Verkennung dieses Begriffes, wenn man, wie das vielfach zu finden, glaubt, durch Musikerziehung als reguläres Unterrichtsfach allein auch nur ein Quentchen an der bisherigen Art des Unterrichts bessern zu können. Erziehung zur Musik ist eine Arbeit, die nur durch dauernde Einwirkung auf den zu Erziehenden geleistet werden kann, ist also nicht Fach für sich, sondern die Grundlage jeden Musikunterrichts schlechthin, die absolute Vorbedingung für alles gedeihliche Arbeiten und muß in jedem Fach, ob praktisch oder theoretisch, Ausgang und Endziel bedeuten.

Ob allerdings diese Erziehung im richtigen Sinne geleistet wird, darüber lassen sich starke Bedenken nicht unterdrücken. Die absolute Einstellung auf infantiles Denken und Empfinden, so notwendig sie an sich ist, hat immerhin ihre Grenzen, und die Gefahr, in den Schüler hineinzugeheimnissen oder irgendwelche Anlagen einseitig hochzuzüchten, ist größer, als es den Anschein hat. Das Schlagwort vom Erleben der Musik richtete hier außerordentlichen Schaden an. Die erlebnismäßige Gestaltung des Erziehungszieles, eine in ihrem Kern durchaus berechtigte und zu begrüßende Forderung der neuen Musikerziehung, ist leider umgedeutet worden in eine rein gefühlsmäßige. So richtig es ist, den mechanischen Drill der »guten alten Zeit« als Sünde wider die Musik abzulehnen, so falsch ist es, nur aus dem Gefühl des Schülers heraus zu unterrichten. Die landläufige Musikerziehung stellt sich dar als höchster Gipfel einer romantischen Kunstauffassung. Sie appelliert an das Gefühl und glaubt, sobald dieses geweckt ist, die Erziehung zur Musik geleistet zu haben, so den Schüler schlimmstenfalls zum Gefühlsakrobaten erziehend. Wie verständlich wird es nun, daß moderne Musik nirgends so wenig Widerhall findet wie in den Kreisen der Musiklehrer. Es klafft ein unendlicher Spalt zwischen ihrer Musikerziehung und der Musik unserer Tage.

Musikalität ist — Gott sei Dank — nicht identisch mit Gefühlsreichtum. Die höchste Gefahr in der augenblicklichen Lage des Musikunter-

richts ist die Vernachlässigung des rein Geistigen, des zu Unrecht verketzerten Intellekts. Als ob nicht zum wahren Musikerfassen mindestens so viel geistige wie gefühlige Resonanz gehörte! Wenn man z. B. dem Schüler die Reprise als das Resultat der in Exposition und Durchführung abgelaufenen Gefühlsvorgänge hinstellt, so zeigt das, wie wenig dem Musikerzieher an dem formalen Erlebnis der Symmetrie gelegen ist, wie immer noch statt des naheliegenden Guten das Vage gesucht wird. Es fehlt allgemein der Sinn für den musikalischen Organismus.

Die bewußte Abkehr von der Technik als solcher brachte es dann mit sich, daß auch hier das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wurde. Der privaten Musikerziehung konnte gerade diese Gefahr nicht verborgen bleiben. Der starke Zug zu technischen Problemen, der sich heute schon wieder beobachten läßt, ist Beweis dafür. Die geistige Durchdringung der Technik, von der so mancher »Führer für den Musikschüler« spricht, ist eine Aufgabe, die zu lösen eines der dringendsten Bedürfnisse darstellt. An dieser Lösung, an der Abwehr aller inneren Gefahren hat die Musikerziehung noch lange zu tun.

Hans Albrecht

* MECHANISCHE MUSIK *

DIE RADIO-ELEKTRISCHE BERTRAND-ORGEL

Die »Musik« hat ihren Lesern bereits in Heft XX/1 dargelegt, wie die Erfindung des russischen Professors Theremin die Hertzschen Wellen für die Tonerzeugung auswertet.*) Es ist das, was man Ätherwellenmusik nennt.

Diese Ätherwellenmusik existiert etwa zehn Jahre. Die ersten Versuche wurden 1917 angestellt, und zwar im Laboratorium des Eiffelturms in Paris unter Leitung des Vizepräsidenten des Radioklubs von Frankreich, Armand Grivelet. Von dieser Zeit an erkannten die Ingenieure den Nutzen, der aus den radioelektrischen Schwingungen für musikalische Zwecke zu ziehen war, und kamen auf den Gedanken, auf der Skala des Regulierkondensators Zeichen anzubringen, die den verschiedenen Noten der Tonleiter entsprechen. Sie waren schon so weit gekommen, daß sie Melodien spielen konnten.

Ein neuer Apparat ist kürzlich in Paris im alten Wissenschafts- und Künstlerviertel, das unter dem Schutz des Institut de France und der Ecole des Beaux Arts steht, konstruiert worden. Erfinder ist der französische Ingenieur *Bertrand*. Dieser Apparat hat den Namen *Radio-elektrische Orgel*. Er verwendet die elektrischen Schwingungen von zwei Heterogynen und überträgt den Ton durch einen Lautsprecher. Als *Synthesen*-Apparat vereinigt er eine unvergleichliche Mannigfaltigkeit von Klangfarben (wie der Thereminsche Apparat) mit der Präzision der Tonerzeugung (so wie man sie bei den Versuchen im Eiffelturm vorausgeahnt hatte). Ein Hebel, der vor einer in Grade eingeteilten Skala angeordnet ist, erlaubt, genauestens den gewollten Ton im gewollten Augenblick zu geben. Aber der entscheidende Fortschritt beruht nicht allein auf dieser Genauigkeit und auf dem Vermeiden des Herumtastens, um den Ton zu erzeugen, welche Vorzüge ja bereits die früheren Apparate aufweisen, das Neue und Wesentliche seiner Erfindung ist, daß er nicht nur einstimmige Musik (Monodie) hervorbringen kann: vermittels eines zweiten Hebels ist er imstande, die Oktave und Quinte des Grundtons zu bringen, der am ersten Hebel eingestellt ist. Daher der Name Orgel für den neuen Apparat, bei dem also die der Thereminschen Erfindung gegenüber gemachten Einwendungen in musikalischer Hinsicht in Wegfall kommen. In Zukunft dürfte die Erzeugung von Akkorden mit den radio-elektrischen Apparaten möglich sein.

*) Im gleichen Artikel wurde das Sphärophon von Jörg Mager behandelt, an das der Leser bei der vorliegenden Erfindung Bertrands lebhaft erinnert wird. Es dürfte sich vielleicht für die Zukunft empfehlen, daß die bisherigen Forschungsergebnisse der elektrischen Tonerzeugung nach einem gemeinschaftlichen, internationalen Plan zusammengefaßt werden, damit die Einzelarbeit sich nicht in stets ähnlichen Erfindungen wiederhole.

Die Schriftleitung

Diese werden, ähnlich den radio-elektrischen Klavieren, hinsichtlich der Genauigkeit der Tonerzeugung den enormen Vorteil haben, willkürlich alle Tonteilungen, selbst die feinsten hervorzubringen. Man kann sagen, daß mit der radio-elektrischen Bertrand-Orgel die mechanische Musik in das Gebiet der Polyphonie eingedrungen ist, das ihr die besten Aussichten eröffnet.

André Cœuroy

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon A.-G.: Wenn eine Musik für die Wiedergabe durch das Grammophon prädestiniert sein kann, so ist — und es sei für sie, nicht wider sie festgestellt — *Kreneks* »Jonny spielt auf« eine solche. »*Leb' wohl, mein Schatz*« und »*Jonnys Triumphlied*« werden von einem Sinfonieorchester als reine Tanzmusik ohne Solisten hinreißend wiedergegeben (B 61252/3); die Platte ist eine Höchstleistung mit feinen Nuancen und einer erstaunlichen Treue der Klangfarbe; die Musik, scharf pointiert, temperamentvoll und erquickend, halbernst, wie wir sie kennen, wird neue Freunde finden. — *Strawinskijs* Feuervogel-Suite (B 21005—08) ist ein allzu empfindliches und dabei nicht sein packendstes Werk; — als Studienmaterial mag sie auf der Schallplatte manchem willkommen sein. — Zwei Platten sind der *Matthäus-Passion* gewidmet (Choräle: O Haupt voll Blut und Wunden; Wer hat dich so geschlagen; Duett: Nun ist mein Jesu gefangen (B 25134/5); Schlußchor: Wir setzen uns mit Tränen nieder (B 25132/3). Die Bachsche Polyphonie klingt hervorragend plastisch; *Bruno Kittels* Interpretation trifft leider unfehlbar daneben, und *Lotte Leonard* und *Emmi Leisner* sind machtlos gegen ihn.— *Walter Rehberg* spielt *Liszts* Rhapsodie Espagnole und Sonetto 104 di Petrarca, und die Platten Nr. 27216/7 und 27218/9 meistern den spröden Klavierklang schon ganz vorzüglich. — Zwei Ouvertüren von *Mozart* (Entführung und Così fan tutte, Dirigent *Zemlinsky*; B 61258/9), eine von *Rossini* (Die diebische Elster, Dirigent *Oskar Fried*; B 61248/9), *Schuberts* Forellenquintett (*Max Pauer* und das *Gewandhausquartett* B 29182/—92) sind sämtlich gute und empfehlenswerte Aufnahmen; zwei Volkslieder des *Ural-Kosaken-Chores* ebenfalls (R 65018/9); für wen aber *Tschaikowskijs* Ouvertüre 1812 produziert ist, kann ich mir nicht vorstellen. (B 2109—12).

Electrola bringt als Neuheit Aufnahmen öffentlicher Opernaufführungen. Aïda klingt matt (E. J. 174), die Bohème strahlt dagegen eine Wärme und Unmittelbarkeit, wie man sie bei gewöhnlichen Schallplattenaufnahmen tatsächlich nicht trifft. (»O du süßestes Mädchen« und »Sind wir allein?« Dirigent *Leo Blech*, Solisten ungenannt. E. J. 217.) — Von den *Wagner-Platten* sind die Arien der *Elisabeth Rethberg* aus *Lohengrin* (»Einsam in trüben Tagen«) und *Tannhäuser* (»Dich, teure Halle...«) hervorragend (E. J. 184). Die polyphonere Orchesterdramatik der *Walküre* kommt weniger gut zur Geltung; am besten noch in »*Der Kampf: Siegmund fällt*« am Schluß des 2. Aktes (E. J. 210). — Zwei gute Gesangsplatten mit Orchesterbegleitung: *Schaljapin* (u. a. *Beethoven:* In questa tomba oscura DB 1068) und *Cornelis Bronsgeest* (*Loewe*: Archibald Douglas E. H. 100). — Von der Unterhaltungsmusik sind wiederum nur *Jack Hylton* und *Paul Whiteman* zu nennen, aber ihre gewohnte Prägnanz vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß sie nichts Neues mehr bringen. — *Schuberts Serenade* als Orgelsolo (*Reginald Foort*) ist eine Geschmacklosigkeit ohnegleichen und wird entsprechend vorgetragen. Die Register klingen herrlich; wo bleiben die Aufnahmen Bachscher und Buxtehudescher Orgelmusik?

Carl Lindström A.-G.: *Parlophon*: Dem zweiten Satz von *Brahms' c-moll-Sinfonie* (Klemperer, P 9818) fehlt die Intensität des lebendigen Klanges. — Der Tenor *Helge Roswaenge* singt Arien aus *Don Juan* und *Così fan tutte* sentimental und maniriert. (P 9227.) — *D'Albert* dirigiert zwei Abschnitte aus *Tiefland* selbst. (P 9228.) *Odeon*: Zwei Volkslieder des *Berliner Lehrergesangvereins* und sonstige Unterhaltungsmusik.

Columbia: Englische Tanzmusik eines *Männerquintetts* (S 11) und noch mehr des Terzetts der *Trix Sisters* (FDH 3915) mit Klavierbegleitung ist eine seltene Delikatesse. Diese Gelöstheit, dieser Wohlklang der Tongebung, diese Natürlichkeit und Eleganz des Vortrags und des Rhythmus' findet man bei unseren besten Sängern kaum wieder.

Beka: Kabarettkitsch. »*In der Schiffergasse*« von *Harry Waldau* gibt eine Schenkentragödie mit einer dramatischen Technik wieder, die eines besseren Inhalts würdig wäre. (B 6368.)

Paul Weiss

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (17. April 1928). — »Max v. Schillings 60 Jahre« von *Bie.* — »Siegfried Ochs 70 Jahre« von *St.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (31. März 1928). — »Verdis ›Macbeth‹« von *eb.* — (11. April 1928). — »Der Weg der neuen Oper« von *Hans Tessmer.* — (19. April 1928). — »Siegfried Ochs« von *Hans Tessmer.* — »Max v. Schillings« von *Robert Maas.*

BERLINER TAGEBLATT (12. April 1928). — »Siegfried Ochs« von *A. E.* — »Carl Stumpf« von *Richard Müller-Freienfels.* »Obwohl Stumpf als akademischer Lehrer nicht durch glänzende Beredsamkeit hinriß, sind doch aus seiner Schule eine Reihe der heute führenden Psychologen der jüngeren Generation hervorgegangen. So sind die Hauptvertreter der vielbeachteten »Gestaltpsychologie«, Wolfgang Köhler und Max Wertheimer, Schüler von Stumpf, ebenso der Tierpsychologe Pfungst und die Tonpsychologen von Hornbostel und Abraham. So rasch aber auch die in lebhaftesten Umwälzungen begriffene Seelenforschung heute fortschreitet, in der gerade jetzt ein erbitterter Streit um die ersten Voraussetzungen dieser Wissenschaft tobt, Stumpfs wichtigste Arbeiten werden infolge der Klarheit und Eindringlichkeit seines Denkens und die Exaktheit der Materialbehandlung auch weiterhin dauernden Wert behalten.«

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (15. April 1928). — »Die Musik des Sprechens« von *Oskar Fleischer.* — (18. April 1928). — »Siegfried Ochs« von *Schrenk.* »An Reife und Erfahrung steht Siegfried Ochs heute als unbestrittene Kapazität unter den Chordirigenten der Welt da. Seine Art, einen Chor zu erziehen, seine unerhörte Beherrschung aller technischen Einzelheiten sichern ihm eine autoritative Stellung innerhalb seines Spezialgebiets.« — (19. April 1928). — »Carl Stumpf« von *Georg Foerster.* — »Max v. Schillings« von *Schrenk.*

DEUTSCHE ZEITUNG (19. April 1928). — »Max v. Schillings« von *Paul Zschorlich.* — (22. April 1928). — »Ein unbekanntes Jugendwerk Richard Wagners« von *Otto Daube.* Die unveröffentlichte »Große Sonate für Klavier« in A-dur.

FRANKFURTER ZEITUNG (19. April 1928). — »Arthur Seidl« von *Karl Holl.* — »Schillings sechzig Jahre alt« von *demselben.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (6. April 1928). — »Musik zur Passions- und Osterzeit« von *Ludwig Heß.* — (7. April 1928). — »Beethoven in Frohlaune« von *Max Unger.* Mit unbekannten Briefen.

KÖLNER TAGEBLATT (6. April 1928). — »Zur Dirigentenfrage und anderes« von *Martin Friedland.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (6. April 1928). — »Musikerlebnis eines Gehörlosen« von *Gerhard Fechner.*

MEMELER DAMPFBOOT (11. April 1928). — »Galvanische Musik« von *J. Esser.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (25. März 1928). — »Hindemiths Schulwerk« von *Fritz Büchtger.* — (15. April 1928). — »Siegfried Ochs, ein deutscher Chorerzieher« von *H. N.*

NEUE MANNHEIMER ZEITUNG (31. März 1928). — »Die Schicksale der ›Unvollendeten‹« von *Otto Chmel.*

NEUE FREIE PRESSE (15. April 1928). — »Bildnis Beethovens in seinem 30. Jahr« von *Romain Rolland.*

NEUE LEIPZIGER ZEITUNG (30. März 1928). — »Musikerwahn und Wahnsinnsmusik« von *Alfred Baresel.* — (3. April 1928). — »Rumänische Eindrücke« von *Hermann Scherchen.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (18. April 1928). — »Claude Debussy« von *G. Sch.*

NEUES WIENER JOURNAL (5. April 1928). — »Als Bruckners Tedeum in Notre-Dame erklang« von *C. M.*

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (18. April 1928). — »Deutscher Chorgesang« von *Ernst Schlicht.*

PESTER LLOYD (8. April 1928). — »Schubert-Silhouette« von *Richard Specht.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (17. April 1928). — »Ein Meisterdirigent des Chorgesanges« von *Alfred Goetze.* Zu Ochs' 70. Geburtstag. — (19. April 1928). — »Max v. Schillings wird sechzig« von *Gerhard Krause.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (1. April 1928). — »Oratorium und deutsches Volk« von *Hanns Rohr.*

VOSSISCHE ZEITUNG (31. März 1928). — »Gegen den Kunstgesang« von *Walther v. Hollander.* — (5. April 1928). — »Neue Wege zur Musik« von *Lotte Spitz.* — (8. April 1928). — »Musik

im Rundfunk« von *Wilhelm Heinitz.* — (18. April 1928). — »Bekenntnis zu Siegfried Ochs« von *Kurt Singer.* — (21. April 1928). — »Unfug des Konzertierens« von *Siegfried Ochs.* Eine der schärfsten pessimistischen Betrachtungen über die Krise des Konzertlebens. Ochs sagt: »Die Konzertflucht hat begonnen, sie wird weiterbestehen und schließlich zum Ruin führen, weil die Veranstaltungen, besonders die größeren Musikaufführungen, sich mit dem Zeitmaß der Lebensanschauung unserer Tage nicht mehr in Einklang bringen lassen.« Der Schlußsatz lautet: »Wir von der älteren Generation haben noch nichts anderes gekannt als die großen, unvergeßlichen Leistungen eines Joseph Joachim, Hans v. Bülow, Albert Niemann und wie die berühmten Künstler von damals alle heißen mögen, mit heiliger Scheu im Konzert zu genießen. Die nach uns kommen, werden es wie ein Märchen anhören, daß man, um gute Musik zu haben, am Abend aus dem Hause ging, sich in einen Konzertsaal hineindrängte und dazu noch verhältnismäßig hohe Kosten auf sich nahm, nur um das zu erleben, was man sich heute schon daheim zwischen dem Abendbrot und der Zigarre, auf dem Sofa liegend, in aller Bequemlichkeit zu eigen machen kann. Dann wird es zu dem gekommen sein, wovon wir augenblicklich den Anfang erleben, und man wird von den Eindrücken, die uns noch begeistern, sagen: Es war einmal.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./13—16, Berlin. — »Immer wieder Fall Wagner« von *Walter Abendroth.* — »Musikalische Stilistik« von *Erika Kickton.* — »Siegfried Ochs« von *Heinz Pringsheim.* — »Psychologie und Musik« von *Bertha Witt.* — »Der 60jährige Max Schillings« von *Paul Schwers.* — »Arthur Seidl †« von *demselben.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/21 u. 22, Berlin. — »Über Puccini« von *Géza Csáth.* — »Das Triptychon« von *Adolf Weißmann.* — »Puccini über sein ›Triptychon‹« von *Arthur Neisser.* — »Entstehung und erste Aufführung des Triptychon« von *Arnaldo Fraccaroli.* — »E. W. Korngold« von *R. St. Hoffmann.* — »E. W. Korngold und sein ›Wunder der Heliane‹« von *Richard Specht.*

DAS ORCHESTER V/7 u. 8, Berlin. — »Die Tierstimmen in Werken der Musik« von *H. Stein.* — »Vergessene Musikinstrumente« von *Fritz Stege.*

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 59. Jahrg./13—15, Berlin. — »Franz Schreker« von *Joachim Beck.* — »Die tonlose Musik, eine neue Theorie« von *V. F. Fekete.* — »Siegfried Ochs« von *G. G.* — »Die Existenzfragen der Chordirigenten« von *Rudolf Rachy.*

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/14—16, Berlin. — »Die großen Musiker in Österreich und ihre Beziehung zur Volksmusik« von *Walter Berten.* — »Das ungarische Volkslied« von *Peter Jekel.* — »Hugo Kauns Opernschaffen« von *Georg Richard Kruse.* — »Hugo Kauns Kammer- und Klaviermusik« von *Walter Petzet.* — »Hugo Kauns Vokalkompositionen« von *Fritz Stege.* — »Hugo Kaun und die Orgel« von *Fritz Ohrmann.* — »Hugo Kaun als Lehrer« von *Wilhelm Matthes.* — »Vereinsarchivalien« von *Ernst Schlicht.* — »Erhaltung des Sängernachwuchses« von *Wilhelm Tebje.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG XXVI/472/473, Berlin. — »Tonkünstler und Rundfunk« von *Alfred Szendrei.* — »Zum 70. Geburtstag von Siegfried Ochs« von *Ernst Schliepe.* — »Erziehung zur musikalischen Selbständigkeit« von *Gerh. F. Wehle.* — »Der sechzigjährige Schillings« von *Joachim Beck.*

DIE MUSIKANTENGILDE VI/3, Berlin. — »Hans Breuer zum Gedächtnis« von *Fritz Jöde.* — »Chorische Stimmbildung« von *Eduard Meyer-Menzel.* — »Neue Hausmusik« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Lob des Tanzes« von *Georg Götsch.* — »Die Spielkanons des Antonio Caldara« von *Ekkehart Pfannenstiel.*

DIE MUSIKERZIEHUNG V/3, Berlin. — »Die musikalische Bedeutung der abgebauten Seminare Sachsens« von *Rich. Noatzsch.*

DIE MUSIKWELT VIII/4, Hamburg. — »Strindberg und die Meister der Musik« von *Viktor Hellström.* — »Ein Bescheidener. Gedenkblatt für Arnold Winternitz« von *Richard Specht.* — »Der 70jährige Siegfried Ochs« von *Hans Kuznitzky.*

DIE VOLKSBÜHNE III/1, Berlin. — »Die eigentliche Krise in der Musik« von *Eberhard Preußner.*

DIE WELTBÜHNE XXIV/13, Berlin. — »Der Fall Strawinskij« von *Frank Warschauer.*

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER MUSIKKRITIKER Nr. 24, Frankfurt a. M. — »Die geistige Bedeutung der Musikkritik« von *Robert Hernried.* — »Kunstkritik und Kunstpolitik« von *Walter Berten.*

MONATSSCHRIFT DER VEREINIGTEN RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN LEHRER-GESANG-VEREINE III/12, Aachen. — »Kurt Thomas und seine Markus-Passion« von *Paul Hanschke.* — »Joseph Haas und unsere Zeit« von *Jos. M. H. Lossen-Freytag.*

MUSICA SACRA 58. Jahrg./4, Regensburg. — »Kirchenmusik und Kirchenjahr« von *Max Tremmel.* — »Ein Wort zur ›Begleitung‹ des Gregorianischen Chorals« von *K. G. Fellerer.*

MUSIK IM LEBEN IV/3, Köln. — »Der Männergesang« von *E. Jos. Müller.* — »Ausdrucksformen des Männerchores« von *F. J. Ewers.* — »Einiges aus der Praxis der Männerchöre« von *E. Jos. Müller.* — »Der Männerchorkomponist Hermann Suter« von *Walter Berten.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH X/3 u. 4, Wien. — Eine Schreker-Festnummer. Arnold Schönberg schreibt an Schrecker: »Lieber Freund, wir beide stammen aus jener guten, alten Zeit, wo die unsympathischen Menschen sich als solche kenntlich machten, indem sie uns ›Neutöner‹ nannten. Wie sollen wir uns in einer Gegenwart zurechtfinden, wo sie uns ›Romantiker‹ heißen? Eines wissen wir immerhin: von uns als Neutönern hat man damals nicht mehr gehalten, als von uns Romantikern: immer waren welche da, die, ohne es besser zu können, es besser verstanden haben als wir. Aber: wo sind sie heute, die uns damals Neutöner nannten? Wer nennt sie noch? Dürfen wir nicht damit rechnen, daß auch die, denen wir heute als Romantiker nichts mehr zu sagen haben (was sie brauchen konnten, haben sie längst gestohlen) in weiteren zehn oder zwanzig Jahren dort sein werden, wo die Gegner unserer Jugend von allem Anfang an hingehört haben? Jedenfalls: wir können scheinbar warten; wir können uns das leisten. Auf Wiederhören in zwanzig Jahren! Dein Arnold Schönberg«. 7. März 1928. — Weitere Huldigungszeilen von *Oscar Bie, Leo Blech, Paul Bekker, Alban Berg* u. a. — »Schreker-Regie« von *Franz Ludwig Hörth.* — »Franz Schreker und die ›Gezeichneten‹« von *Otto Erhardt.* — Eine Szenenprobe aus Schrekers »Der singende Teufel«. — »Die Dichtung des ›Singenden Teufels‹« von *R. St. Hoffmann.* — »Die Instrumentation des ›Singenden Teufels‹« von *Walter Gmeindl.* — »Franz Schreker als Lehrer« von *Georg Schünemann.* — Über das gleiche Thema schreiben *Ernst Křenek, Felix Petyrek, Joseph Rosenstock, Karol Rathaus* und *Wilhelm Grosz.* — »Erziehung zur Neuen Musik« von *Siegfried Günther.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER 50. Jahrg./3, Berlin. — »Johannes Brahms' Werke« von *Justus Hermann Wetzel.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG XXIX/13—16, Köln. — »Hermann Grabner« von *Max Puttmann.* — »Musik im Sommer« von *H. Unger.* — »Albert Schweitzer« von *H. Herwig-Arnsberg.* — »Carl Prohaska und seine Chorwerke« von *Adolf Aber.* — »Hugo Balzer« von *P.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./13—16, Berlin. — »Die Ausdrucksarmut der Atonalität« von *Paul Riesenfeld.* — »Neumodische Philisterharmonik« von *Paul Riesenfeld.* — »Beiträge zur Charakteristik Franz Liszts« von *Max Chop.* — »Ausbildung für die Oper« von *Rainer Simons.* — »Nationale Kunstmusik« von *Walter Petzet.* — »Aus der Geschichte des Balletts« von *W. H.* — »Filmmusik und Musikfilm« von *Hans Pasche.* — »Musikalische Sänger« von *S. Brichta.* — » Zum 70. Geburtstag von Siegfried Ochs« von *Ernst Schliepe.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VI/4, Nürnberg. — »Wert oder Unwert der Posaunenmusik« von *Johs. Hammerbacher.* — »Zu Joh. Seb. Bachs Choralkunst« von *H. Löffler.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./4, Leipzig. — »Die Gestalt Jesu in Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion« von *Heinrich Schnippering.* — »Der Dichter Karl Söhle und sein Werk« von *Paul Bülow.* — »Allerlei Zeitgemäßes« von *Alfred Heuß.* — »Siegfried Ochs« von *K. Schurzmann.* — »Neues über Klara Schumann (Klara Schumann in Rußland)« von *Robert Engel.* — »Zur Gewandhausfrage« von *Alfred Heuß.*

ZEITWENDE (April 1928), München. — »Zeitfragen moderner Musik« von *Wolfgang v. Bartels.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./12, Zürich. — »Der Christus in der Matthäus- und Johannes-Passion« von *Willy Rössel.*

THE DOMINANT I/6, London. — »Volkstanzpflege in England« von *Evelyn Sharp.* — »Gustav Holst« von *Edwin Evans.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1022, London. — »Schuberts Stil« von *Richard Capell.* — »Ein dirigentenloses Orchester« von *Leonid Sabaneev.* — »Des Sängers Ohr« von *W. S. Drew.* — »Phasen des Eindrucks und Ausdrucks« von *Frank Liebich.* — »Die Zukunft der Oper in England« von *Dyneley Hussey.* — »›Boris Godunoff‹, wie ihn Mussorgskij geschrieben hat« von *M. D. Calvocoressi.*

THE SACKBUT VIII/9, London. — »Musikalität, ein unterhaltendes Rätsel« von *Cyrill Scott.* II »Das Problem der reinen Musik«. — »Volksgesang in London« von *Basil Bunting.* — »Grunts from a Pig-sty« von *Rutland Boughton.* Zu den Problemen der Volksmusik.

LA REVUE MUSICALE IX/6, Paris. — »Die Jugend Beethovens« von *Edouard Herriot.* Es wird ein Kapitel aus Herriots demnächst erscheinendem Werk über Beethoven veröffentlicht. Der französische Minister schildert die Wiener Verhältnisse zur Zeit Beethovens, dessen Stellung zu Haydn und die Bedeutung der ersten Kompositionen Beethovens. Herriot betrachtet die Klaviersonate *vor* Beethoven, die »einen Kompromiß zwischen der deutschen Form und der italienischen Konzeption« anstrebte. »Beethoven unterliegt diesem Einfluß, aber in seinem Stolz, in seinem Unabhängigkeitsgefühl macht er sich frei und verschmäht alles, was seine Vorgänger an Konvention und Rhetorik aufspeicherten. In dieser Tat bemerkte und verkündete Wagner den Triumph des deutschen Geistes und sah fast eine Niederlage des klassischen französischen Esprits. Ein einseitiger und falscher Standpunkt, da die Bewegung, die die Musik Beethovens wandelte, auch in unserm Land umging, um hier langsam gegen die romantischen Lehren zu kämpfen, und da der Antrieb von uns ausging, von unserer Renaissance, von unserer Revolution. Frankreich ist es vor allem, das in dieser Epoche ›den Geist der europäischen Völker‹ umbildet. Goethe und Schiller haben das nicht geleugnet. Die Sensibilität, das Individuum hat seine Rechte erobert; eine neue Zeit beginnt. Der ›innere Genius‹, von dem Wagner spricht, befreit sich.« — »Die Original-Ausgabe des Boris Godunoff« von *M. D. Calvocoressi.* — »Mussorgskij als Musikdramatiker« von *Igor Gleboff.* — »Auf der Suche nach der musikalischen Wirklichkeit« von *Boris de Schloezer.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./13—16, Paris. — »Die französischen Librettisten Glucks« von *J. G. Prod'homme.* — »Die französischen Mitarbeiter Glucks« von *J. G. Prod'homme.* — »Die Taubheit Beethovens« von *Raoul Blondel.*

MODERN MUSIC V/3. Neuyork. — »›Neugotik und Neuklassik‹« von *Arthur Lourie.* Der Autor weist Schönberg in die Linie der Neugotik, Strawinskij in die der Neuklassik. Schönbergs Werk nennt er »monomethodisch«, Strawinskijs »polymethodisch«. Zum Schluß deutet der Verfasser eine mögliche Synthese beider Stilarten an. — »Über Oedipus Rex« von *Roger Sessions.* — »Musik seit 1920« von *Aaron Copland.* Der Autor teilt den Komplex »Moderne Musik« in drei Perioden: Die alte Generation Strauß—Debussy 1900—1910; die moderne Musik seit Schönberg und Strawinskij 1910—1920; die moderne Musik von 1920—1928. »Man bemerkt einen Unterschied zwischen der alten Generation der modernen Komponisten — Debussy, Ravel, Strawinskij, Schönberg — und der jungen Generation, die seit 1920 in Szene trat, der Art, daß die meisten der jungen Komponisten außerordentlich fruchtbar sind.« Als gemeinsames Kennzeichen der Hindemith, Milhaud, Prokofieff, Křenek sieht der Autor: »die moderne Musik ist nicht mehr in der Zeit der Experimente.... Diese jungen Komponisten schreiben mit Leichtigkeit und Behagen. Sie suchen nicht länger neue Harmonien oder Rhythmen, sondern sind zufrieden, das Material, das ihnen durch das technische Rüstzeug der Jahre 1895—1920 gegeben wurde, zu verwenden.« — »Ein Jahrhundert des Überflusses« von *Boris de Schloezer.* »Bellum omnium contra omnes — das ist die Lage der heutigen Musik in der Alten und Neuen Welt ... So weit die Qualität gilt, so ist ein Jahrhundert, das Männer wie Strawinskij, Schönberg, Ravel, Prokofieff, Milhaud, Honegger, de Falla, Hindemith usw. besitzt, sicher eins der fruchtbarsten in der Geschichte der Musik. Was uns verwirrt, ist, daß alle diese Komponisten sich gegenseitig opponieren. Wir können in diesem Labyrinth von Richtungen, in die die moderne Musik auseinanderzufließen scheint, keine grundlegende Linie, keinen Weg unterscheiden, den die Musik der Zukunft endgültig beschreiten wird.... Mit dem musikalischen Krieg, den wir um uns sehen, fällt zusammen eine beachtenswerte Entwicklung des historischen Interesses in der Musik. Man kann ohne Zaudern den paradoxen Gedanken aussprechen, daß dieses historische Fühlen eine vollkommen moderne Entwicklung ist, vom Ende

des 19. Jahrhunderts her.« Der Autor betrachtet weiter die moderne Oper und endlich die Bedeutung Bachs für die moderne Musik, die er in dem Satz konzentriert: »Bach is a proponent of discipline«.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE III/3, Mailand. — »Pier Alessandro Guglielmi« von *G. Bustico.*

LA RASSEGNA MUSICALE I/4, Turin. — »Der wahre und der vollendete ›Boris Godunoff‹« von *M. D. Calvocoressi.* — »Oriani und die Musik« von *A. Pompeati.* — »Die musica figurata« von *L. Parigi.* — »Adolphe Appia zum Gedächtnis« von *M. Soldati.*

MUSICA D'OGGI X/3, Mailand. — »Vom Teatro Costanzi zum Königlichen Theater in der Oper« von *A. D.*

MUZYKA V/3, Warschau. — »Die Polonaise im alten Polen« von *Lucjan Kamienski.* — »Die kritischen Arbeiten Debussys« von *Stefanja Lobaczewska.* — »Betrachtungen über die Musik von heute« von *Albert Roussel.* — »Der Tanz der Zukunft« von *Isadore Duncan.* — »Rhythmik oder Metrik« von *Bronislawa Wójcikówna.* — »Musikalische Eindrücke« von *Mateusz Glinski.*

DE MUZIEK II/7, Amsterdam. — »Autorenrecht« von *Bertrand H. Drilsma.* — »Probe einer Musikschrift für die Schule« von *C. A. Oleff.* — »Das Museum Scheurleer« von *Paul F. Sanders.*

CRESCENDO II/8, Budapest. — »Das ›Jonny‹-Problem« von *Otto Gombosi.* — »Jonny spielt auf« von *Alexander Jemnitz.* — »Bemerkungen zu meiner Oper ›Jonny spielt auf‹« von *Ernst Křenek.* — »Musikalisches Horoskop?« von *Georg Gombosi.* *Eberhard Preußner*

MUSIK UND REVOLUTION 1928/3 (März), Moskau. — »›Industrialismus‹ und ›Volkstümlichkeit‹ in der Musik.« »Das Proletariat, auf dem Wege zur Industrialisierung der Sowjet-Wirtschaft, muß in der zeitgenössischen Musik einen Widerhall der politischen und wirtschaftlichen Aufgaben finden. — O. Tschernowizer verlangt (in seiner Schrift) außer den ›Maschinen‹ auch die Darstellung der ›Stadt‹ in der Musik. Jedoch nicht so, wie der westliche ›Revolutions‹-Komponist sie auffaßt und darstellt, sondern die Stadt müsse sich dem betreffenden Komponisten offenbaren als größter Kondensator menschlicher Energien, als grandioser, revolutionierender Anfang, als Organisator menschlicher Kollektive.« — »Die Arbeit der Klub-Chöre mit der Oper« von *N. Demjanoff.* — »Die Musik am Feiertag des Kindes« von *T. Wilkorejskaja* und *E. Kerschner* (Leningrad). »Nach der Revolution hieß die Losung: ›die Musik dem Kinde!‹ Heute dringt die Musik immer mehr in das Leben des Kindes und bildet das Hauptelement am ›Kinder-Feiertag‹.« — »Claude Debussy« (zu seinem zehnjährigen Todestag) von *An. Drosdoff.*

PERSSIMFANS 1927/28, 10, Moskau. — »Die Sinfonie von N. J. Mjasskowskij« von *Viktor Beljajew.* »Seine 10. Sinfonie bietet die Quintessenz seines Schaffens, das immer vorwärts strebt zu neuen Eroberungen auf dem Gebiet des künstlerisch-schöpferischen Gedankens.« — »Ssergej Iwanowitsch Tanejew (1856—1915)« von *Wass. Jakowlew.* — »S. I. Tanejew und A. F. Gedike« von *Viktor Beljajew.* — »Unser Zuhörer: der Arbeiter« von *G. Injutin.* »Die Perssimfans will eine erzieherische Arbeit leisten, will in dem Arbeiter-Zuhörer das Verlangen nach musikalischer Kultur, will höhere Ansprüche in ihm erwecken. Und es gelingt ihr: sie ist auf dem richtigen Weg.«

MUSIKALISCHE BILDUNG (Zeitschrift für Musikpädagogik, musikwissenschaftliche Forschung und soziale Fragen des Musiklebens) 1928, 1, Moskau. — »Musik im Ausland (Musikerziehung, Schaffen)« von *A. Weprik.* — »Einführung in das Musikhören« von *S. Pogodin.* »Drei Momente des individuellen und kollektiven Musikhörens werden analysiert: Vorbereitung der Aufmerksamkeit, der eigentliche Akt des Hörens, das Reagieren.« — »Zeitprobleme der Musikgeschichte« von *K. Kusnetzoff.* — »Ultra-›linkes‹ Phrasentum über Reaktion in der Musik« von *Viktor Belyj.* — »Soziologische Musikforschung in der Staatsakademie der Kunstwissenschaften (1923—1927)« von *D. Ussoff.* — Nr. 3 »Zur Analyse des melodischen Aufbaus« (Schluß) von *Iwan Schischoff.* — »Über die wahrhaft-bürgerliche Ideologie von N. Rosslawetz« von *L. Kaltat.* »Das Proletariat, das seine Musik schafft, muß die größten Errungenschaften der Weltmusik ausbeuten; die ›Klassiker‹ der Musik (vor allem Beethoven) sind dem Proletariat nahe; fremd ist ihm die gegenwärtige ›modernistische‹ Musik (Rosslawetz).« — »A. D. Kastalkij († 1926) als Ethnograph und Reformator des russischen Volksstils in der Musik« von *W. Passcholoff.* *M. Küttner*

* K R I T I K *

BÜCHER

MAX KOCH: *Richard Wagners geschichtliche völkische Sendung.* Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1927.

Max Koch, der bekannte Literarhistoriker der Breslauer Universität, der der Wagner-Forschung schon manches treffliche Buch, vor allem die berühmte Lebensbeschreibung, geschenkt hat, hat eben ein höchst lesenswertes kurzes Büchlein erscheinen lassen, in welchem R. Wagners Stellung zum Deutschtum klar und wissenschaftlich zuverlässig herausgearbeitet ist.

Es ist bezeichnend, daß das Büchlein in dem Bestreben, alles Deutsch-Empfundene in des Meisters Leben und Werken darzulegen, eine ganze kleine Biographie geworden ist. Hierbei erhält man nicht etwa einseitig gefärbte Einblicke in Wagners Wesen, sondern ein Bild vom ganzen, echten Wagner, wie es in dieser Kürze nicht besser entworfen werden kann. Sowohl der Wagner-Kenner, wie jeder vaterländisch und überhaupt politisch denkende Deutsche sollte sich das flott geschriebene Büchlein, das auch an geistreichen Seitenblicken genug enthält, zu Gemüte führen.

Alfred Lorenz

RICHARD EIDENBENZ: *Dur- und Moll-Problem und Erweiterung der Tonalität.* Verlag: Orell Füßli, Zürich.

Nach einer Kritik der Auffassungen von Riemann und Kurth entwickelt der Verfasser seine dualistische Ansicht gründlich und geistvoll. Er betrachtet eingehend die Spannungsverhältnisse der funktionellen Akkorde und ihrer Intervalle. Selbst dort, wo man ihm nicht beipflichten kann, folgt man den selbständigen Untersuchungen mit Interesse. Das Buch stellt eine wichtige Erscheinung unter den neueren musiktheoretischen Schriften dar.

Rudolf Bilke

RICHARD BENZ: *Die Stunde der deutschen Musik.* II. Band. Verlag: Eugen Diederichs, Jena 1927.

Zur Rezension durch H. J. Moser im 4. Heft des XX. Jahrgangs (Januar 1928).

Wenn ich die Redaktion dieser Zeitschrift bitten muß, zu einer kürzlich von ihr veröffentlichten Rezension meines Buches das Wort ergreifen zu dürfen, so geschieht dies nicht, um mich gegen ein wie auch geartetes Urteil zu verwahren, sondern lediglich, um die Wiedergabe des objektiven Inhalts meines Buches richtigzustellen, deren sich der Rezensent zur Begründung seines Urteils bedient.

Diese Wiedergabe ist unzutreffend darin, daß sie erstens überhaupt verschweigt, wovon mein Buch im wesentlichen und in seinem ganzen Umfang handelt; und daß sie zweitens das Wenige, was sie der Bekanntmachung für wert hält, entstellend und irreführend zitiert.

Zum Beweis des ersten Punktes führe ich an, daß mein Buch *keineswegs* einzig und allein *ein Pamphlet gegen Wagner, Brahms und Bruckner* darstellt, wie der Leser der Rezension vermuten muß. Dies kann schon deshalb nicht der Fall sein, weil das Buch auf wenig mehr als 100 von 526 Seiten sich mit Musik und Musikern überhaupt beschäftigt, auf den übrigen 426 Seiten vielmehr eine *Darstellung der neueren Philosophie, bildenden Kunst und Dichtung und aller wichtigen Kulturprobleme* enthält: zwar, in einem allgemeinen Sinne, vom Standpunkt der Musik, aber nur, sofern man sie geistig-weltanschaulich, und nicht nur fachlich-technisch, versteht.

Zum Beweis des zweiten Punktes ist folgendes beizubringen:

Nach der Rezension habe ich Wagner »einzig zum ›asiatischen‹ Dämon verzerrt«. Tatbestand: ich handle von Wagner auf nahezu hundert Seiten; als »asiatischen Dämon« wird man ihn dort niemals bezeichnet finden. Dagegen nenne ich ihn allerdings einen Dämon; aber der Rezensent hat sich gehütet, meine *Definition* dieses Begriffes herzusetzen und seinen Lesern zu verraten, welche Größe ich mit diesem Begriff verbinde, und in welche ehrfürchtige Distanz zu allen andern ich ihn mit dieser Bezeichnung stelle. Vom orientalischen Element in Wagners Musik spreche ich ebenfalls in der Tat: ich zähle zwölf Seiten, auf denen ich mich, meist im Vorübergehen, gelegentlich auch ausführlich, hierauf beziehe. Das genügt dem Rezensenten, die übrigen 88 Seiten als nichtgeschrieben anzusehen; zu ignorieren, daß ich vom Tragiker, vom Mythiker, vom deutschen Reformator Wagner spreche, und seinen Willen wie sein Werk mit einem Ernst und mit einer Genauigkeit analysiere, wie sie gerade heute kaum mehr jemand für Wagner aufzubringen für nötig hält. Die Rezension behauptet ferner, ich »schelte« Wagner einen »schlechten Journalisten mit östlichem Einschlag«. Richtig ist vielmehr, daß ich gerade vom *Schriftsteller*

Wagner mit besonderer Hochachtung spreche, seitenlang, ernster und eingehender wiederum, als man es in irgendeiner Musikgeschichte findet. Ich weise nach, daß er in diesen Schriften oft ein höheres Ideal geschaut hat, als er es im Werke verwirklichte; ich suche mir die tatsächliche Wirkungslosigkeit dieser hohen Einsichten zu erklären, indem ich ihn als *Redner* verstehe, der seine Kanzel und Tribüne nicht fand, da seine Improvisationen der echten schriftstellerischen Verdichtung ermangelten, und schreibe: »Das muß man sich vor Augen halten, wenn man diesen Schriften gerecht werden will: die ihrem Stil und Sprachgefühl nach Arbeiten eines schlechten Journalisten mit östlichem Einschlag sein könnten; und die deshalb, im letzten Grunde, weil ihnen die überzeugende *Gestaltung* fehlt, in allem Unrecht behalten: wenn auch die tiefsten Gedanken und wesentlichsten Erkenntnisse in ihnen enthalten sind«.

Die Rezension läßt mich schließlich sagen: »Deutschland hätte den Weltkrieg verloren, weil es nicht seinen nachbeethovenischen Komponisten das Komponieren verboten hätte, denn — (es folgen Anführungsstriche, die wörtliche Rede *von mir* einführen sollen) ›wer lahm und taub ist, soll auch noch stumm bleiben‹«. Ich habe geschrieben (S. 11): »Der Mangel an Kultur, ja der Mangel an dem, was wir politischen und nationalen Charakter nennen, *fließt* aus dem Mangel an Erkenntnis. Was wir im Weltkrieg erlebt haben, war nicht der Zusammenbruch eines willensschwachen und charakterlosen Volkes: es war die Tragödie eines Volkes, das mit *Blindheit* geschlagen war; dem nicht erst im Krieg und in der Politik, die zu ihm führte, sondern hundert Jahre zuvor die Erkenntnis seiner Aufgabe abhanden gekommen war: das *deshalb* unterlag, weil seine Existenz keinen geistigen Sinn mehr hatte«. Man muß diese Betrachtungen im Buche selbst weiterlesen, um zu sehen, daß von dem »Verbot« der Komposition weder als von einer Ursache des Kriegsverlusts noch sonst die Rede ist; daß in der Folge nur von einer tragischen Unfähigkeit, zwischen hoher und niederer Musik zu unterscheiden, gesprochen wird. Was der Rezensent so frei ist, mit »denn —« als Begründung meiner angeblichen Behauptung hinzuzufügen, *steht drei Seiten vorher*, und lautet wesentlich *anders*, als er es, vermittelst von Anführungsstrichen, mir zuzuschreiben für gut hält. Ich spreche an dieser Stelle (S. 8) von denen, die einer geschehenen Offenbarung taub und blind sind, und deshalb eine geistige Schuld auf sich laden, und sage: »sie sind die Tauben und Blinden des Geists, verdammt für alle Zeiten: nicht *weil* sie taub und blind sind — dafür kann niemand —, sondern weil sie nicht auch *stumm* waren zu ihrer Blindheit und Taubheit hinzu«. Das Wort »*lahm*« kommt in meinem Text nicht vor, und ist, wie ich ausdrücklich feststelle, freie Erfindung des Referenten, auch wenn er dieses sein geistiges Eigentum durch Anführungsstriche auf mich zu übertragen sucht.

*

Man sieht: ich müßte ganze Partien meines Buches in extenso hersetzen, wenn ich jede vom Rezensenten mir zugeschriebene Äußerung auf ihren Wortlaut, Sinn und richtigen Zusammenhang zurückführen wollte. Schon die angeführten Proben werden indes genügen, um das Bild, das der Leser dieser Zeitschrift durch die Rezension von meinem Buche empfangen hat, wenigstens hinsichtlich der behaupteten Wiedergabe des Inhalts einigermaßen richtigzustellen.

Richard Benz

* * *

Die Interpellation von *R. Benz* auf meine Besprechung seines zweiten Bandes »Die Stunde der deutschen Musik« (über den ersten hatte ich ausführlich in der AMZ und nochmals kurz in der »Musik« XIX, 278 referiert) kommt mir sehr erwünscht, da ich so nochmals und etwas ausführlicher als neulich notgedrungen — auf Grundsätzliches eingehen darf. Es war auch nur die Knappheit des Raums für meinen Bericht und der typographische Umstand, daß die »Musik« die verschiedensten Nuancen von Gänsefüßchen (als Charakterisierungsrahmen) durch das einzige Zeichen » « ausdrückt, Ursache, daß R. Benz glaubt, meine wesentliche Ablehnung durch den Nachweis ungenauer oder gar entstellender Zitate erschüttern zu können. Ich verstehe das menschlich durchaus, kann mich aber sachlich nicht für überführt erachten; denn »referieren« ist allemal nicht »zitieren«, sondern ein »in die eigene oder des Lesers Sprache abkürzend Übersetzen«, wofür das alte Wort gilt, daß der Buchstabe töte und es auf den Geist, den Sinn allein ankomme — dabei sind kleine subjektive Schattierungen wohl unausbleiblich: zehn Leser werden aus demselben Buch, demselben Absatz zehnerlei Verschiedenes für sich herauslesen. Ob ich infolgedessen das »taub und blind« bei Benz als »lahm und taub« wieder-

gegeben habe, ist vielleicht eine Frage der philologischen Akribie (Benz findet sonst für das pedantische Fachgelehrtentum böse Worte), ändert aber an der Sache ebensowenig, als wenn er behauptet, von einem »Verbot« des nach-Schubertschen Komponieren stünde bei ihm nichts. Gewiß nicht wörtlich; aber wenn er Bruckners gesamtes Schaffen »lächerlich«, Schumann einen »Epigonen«, Wagners Komponieren einen »Verderb«, Brahms als auf ein Beethoven-Programm nicht gehörig bezeichnet, und wenn er dem deutschen Volk vorwirft, daß es — blind und taub für die Offenbarungen von Bach bis Beethoven —, nicht nachher *stumm* geblieben sei: kommt das nicht der *Sache* nach auf ein Verbot des Komponierens für alle nach 1828 hinaus? (Daß das Eine drei Seiten *vor* dem Andern steht, ändert m. E. nichts daran.) Ähnlich mit dem »Dämon« — ich glaube, noch keiner hat diese Bezeichnung für einen kleinen Bosnickel gebraucht, und es bedurfte keiner besonderen Definition von Benz, um dem Wort das Moment der gefährlichen Größe beizumengen. Ich glaube den verächtlichen Beigeschmack zu spüren, mit dem Verfasser mich als »den Rezensenten« dauernd bezeichnet, der sich »gehütet« habe, seine Definition herzusetzen — aber ich neige weder zu Unterschlagung noch zu Ängstlichkeit, deshalb gebe ich weiter unten gern R. Benzens Definition. Nie habe ich ihm zugetraut oder versucht, dem Leser es so darzustellen, als hielte er Wagner für klein und unbedeutend. Aber in vielem Wesentlichen verkennt und verzeichnet er ihn; weshalb ich auch den Passus vom »schlechten Journalisten mit östlichem Einschlag«, auf einen Wagner angewandt, für eine böse Geschmacksentgleisung halte. Der Verfasser kann sich diesem Vorwurf durch seine versuchte Trennung von »Schriftsteller« und »Redner« m. E. nicht entziehen; denn die Theorien und Ideen, die er (auch nur sehr zum Teil) an ihm rühmt, gehören dem Philosophen an, aber »Stil, Sprachgefühl, Gestaltung« betreffen, wenn sie auch noch so rhetorisch gefärbt sein mögen, den »Schriftsteller«.

Daß ich in einer Musikzeitschrift vor allem die 100 Seiten behandelte, die speziell von den Musikern sprechen, erscheint selbstverständlich; ich habe daneben durchaus betont, daß das Ganze eine Kulturphilosophie sein will, daß daneben sehr viel von Goethe, Brentano, Jean Paul die Rede ist und das Buch geradezu auf Mombert ziele. Wollen wir aber im Zitieren so genau sein, wie der Herr Verfasser wünscht, so habe ich nicht »asiatischer Dämon«, sondern »asiatischer« Dämon geschrieben, also selbst nicht behauptet, daß bei B. das Hauptwort gerade mit diesem Adjektiv zusammen vorkomme. Wenn er aber zwölfmal Wagners asiatischen Einschlag betont und ihn ungefähr ebensooft als »Dämon« bezeichnet, so habe ich wohl im knappen Referat das Recht, beide Begriffe zu verbinden. Ich sagte auch nicht etwa, Benz habe Wagner durch die Bezeichnung Dämon erniedrigt, sondern »verzerrt«, ebensogut hätte ich sagen können »entstellt«, »verbogen«, »mißkannt«.

Doch ich bitte, eine kurze Blütenlese wörtlicher Zitate aus dem Werk von Benz vorlegen zu dürfen; sie wäre unschwer zu verdreifachen.

S. 11: »... in unserer Zeit, als die Offenbarung Beethovens von der Ersatzreligion Wagners verdunkelt wurde, ... da dem Seelen-Gesang Schuberts das leere Geklänge eines Bruckner an die Seite gesetzt wird, *über* ihn gesetzt wird; da die *Musikalischen* allen Ernstes dem Wahne leben, daß ein Brahms das Lebenswerk Schuberts und Beethovens *fortsetzt*« (NB: *wer* tut das eigentlich? Wir halten Brahms und Bruckner für sehr große Meister, haben aber auf so primitive Wertvergleiche und Evolutionismen längst verzichtet. H. J. M.).

S. 15: »Das Volk der Dichter und Denker ward zum Volk der Träumer und Trunkenen, der gemütlich Betrunkenen — Musik ward *Erreger* der *Gemütlichkeit:* ein zweites National-Laster nächst dem ersten, dem Alkohol. Kein Wunder, daß dieses Volk im *Leben* versagte: ... es torkelte, taumelte, im höchsten Bewußtsein umnebelt, ohne Ziel und Zweck: es betrank sich in Arbeit, und nach der Arbeit in Bier und gemütlicher Musik — es hörte Schubert und Beethoven als Biermusik.«

S. 17: »Es hat, seit Beethoven und Schubert, gewiß keinen *Genius* mehr in der deutschen Musik gegeben. Dennoch ist sie, nach ihnen, nicht ohne *Größe* gewesen: es gibt Zeiten, da Größe einem Volke *nicht als Genius, sondern als Dämon* erscheint. Das 19. Jahrhundert war solcher Art: es hatte keinen *guten* Geist mehr, keinen Schutzgeist und Führer, der es zum Höchsten leite. Es hatte einen *Verderber und Verführer*; aber ohne Zweifel war er groß, war er Dämon: *Richard Wagner.*

S. 18: »Sein (Wagners) ganzes Werk ist nichts anderes als ein einziges Mißverständnis des deutschen Geistes. ... Dämon ist, wer das Hohe zu seinen persönlichen Zwecken mißbraucht ...« S. 19: »... er fälschte den Sinn der Beethovenschen Musik, den Sinn der Geschichte deutschen Geistes ...« S. 20: »Wagner hat diese Frage« (nach dem Sinn der Kunst für Nation und Menschheit) »nicht überhört ... aber er hat sie nicht *gewissenhaft* beantwortet ... — das war sein Erkenntnis-Irrtum, sein *gewissenloses* Mißverstehen aus dämonischem Willen der Macht.«

S. 24: »Es ist schwer, hier« (d. h. bei seiner Auffassung der Vormeister) »an die *Aufrichtigkeit* Wagners zu glauben.«

S. 35: »So ergibt sich bereits aus der Dichtung« (des Nibelungenrings), »als ihre adäquate Form, der *orientalische* Charakter dieser Musik als einer auf erotische oder asketische Ekstase zielenden Urgefühlssprache ...«
S. 42: »Er floh in ein *erlogenes* Urgermanentum; er sah den Verfall der Musik nach Beethoven und zerstörte sie ganz, statt die noch vorhandenen Kräfte in rechte Bahnen zu leiten. Er zerstörte nicht durch Kritik und Polemik: er zerstörte durch ein mühsam errungenes künstliches Werk, in welchem alle denkbare Zersetzung und falsche Bindung vollzogen war.«
S. 68: »Der Fluch des *Goldes* ist auch im Theater der Einheitsplätze nicht aufgehoben: wenn bisher der eine mehr, der andere weniger, nach seinem Vermögen, zahlte, um des Kunstwerkes teilhaftig zu sein, so zahlen sie nun, in Bayreuth, alle gleichmäßig mehr, und das »Volk« ist jetzt vom Kunstwerk gänzlich ausgeschlossen ...«
S. 74: Wagners Werk als Dichtung ist »als Lesedrama nicht nur allem Sprachgefühl widerstreitend, unverständlich und unbefriedigend, sondern es macht dazu einen *unheimlich schamlosen* Eindruck: man schaut gleichsam in den Zeugungsprozeß eines Werks, das nirgends noch zur Geburt gediehen ist, da die Form überall fehlt, zu der das keimende Leben drängt: die Musik und das Bild«.
S. 77: »Hier wird der Ehrgeiz und die Maßlosigkeit Wagners offenbar: er wollte um nichts der Wirkung *nachstehen,* die er in der Musik als die höchste erfahren hatte; er wollte nichts *unbenutzt* lassen, was er an wirksamen Mitteln vor ihm verwendet sah: er wollte um keinen Preis auf etwas *verzichten* — welches alles notwendig der Fall hätte sein müssen, wenn es ihm mit seiner Theorie des Dramas *ernst* gewesen wäre ...«
S. 78: »— es ist das *Ende* der Musik, ihre Zerstörung als selbständige Kunst, was hier erreicht ist ...«
S. 81: »Seine unendliche Melodik ist die Nicht-Melodie, die ewig unbefriedigt läßt, weil sie dem Gang des Dramas folgt und niemals in sich selber ruht.
S. 87: »Epigonen wie Schumann ...«
S. 102: »Gegenüber einem Bruckner, der die *Errungenschaften* Wagners in die Sinfonie übertrug, ist Wagner ein Gott: denn er hat keinen Augenblick geglaubt, reine Musik zu machen, und mit den sinfonischen Machtmitteln aus der Hinterlassenschaft Beethovens *allein* noch irgendwelche Kunstwirkungen, geschweige *religiöse* Wirkungen, zu erzielen. Gegen die *Nichtigkeit und quälende Langeweile Bruckners* erscheint Wagner nicht nur an Inhalt ungeheuer und von dämonischer Gewalt; er erscheint sogar, in seiner Stellung zur älteren Musik, als pietätvoll und weisheitsvoll resigniert: er hat sich doch wenigstens nicht an Beethovens eigener heiliger Form, der Sinfonie, vergriffen; er hat seinen Raum, den Konzertsaal, gescheut, und ist einem direkten Vergleich mit ihm, fast voll Ehrfurcht, überall ausgewichen — er hatte, trotz aller seiner grandiosen Mißverständnisse, doch den Instinkt, mit dem Größeren nicht auf dessem eigenstem Gebiete zu wetteifern: er hatte den Instinkt des großen Menschen, sich nicht *lächerlich* zu machen. Denn an der *Lächerlichkeit Bruckners und Mahlers und wie sie heißen,* ändert nichts, daß der *deutsche Philister* ihnen mit unerschütterlichem Ernste zuhört — hier hat er ja endlich wieder etwas, was er nicht *versteht* und worum er mit aller seiner Bildungsbeflissenheit noch manches Jahr sich mühen kann. Denn eine Rede, die nichts sagt, sondern nur *überall aufgelesene Begriffe und Phrasen und Lesefrüchte zufällig und willkürlich aneinanderreiht,* kann von niemandem in der Welt je verstanden, dagegen von dem nur technisch und artistisch hörenden *Musiker* unendlich genossen, ja uferlos interpretiert werden: sie hat demnach bei der deutschen Bildung und Kritik die beste Aussicht, noch recht lange *ernst* genommen zu werden ...«

Also — höher geht's wohl nimmer — wisset, deutsche bildungsbeflissene Philister einschließlich »Musikern« und Kritik, soweit euch Bruckner im Innersten beglückt: ihr versteht ihn halt nur, insofern und weil er zwar »technisch und artistisch unendlich genossen werden kann«, im übrigen aber zugleich nicht verstanden werden kann, weil seine Tonwerke, wie's nachher noch heißt, »Sprachfunktion ohne Bedeutung, eine Phraseologie ohne Sinn« darstellen. Merkwürdig, höchst merkwürdig, was wir da für seltsam schlimme Kerle sind ...
Merkwürdig aber auch, wie Rich. Benz *hört* — Felix Mendelssohn z. B. bekommt bei ihm (was ihn auch gegenüber dem etwaigen Verdacht des Antisemitismus wegen der Orientalismen bei Wagner decken soll) eine rühmende Zensur, weil er einer der wenigen sei, die das Beethovensche Erbe der echt deutschen Musik und Musikauffassung noch ziemlich bewahrt habe. Aber Schumann, bei dem man das, was Benz unter deutscher Musik zu verstehen scheint, unendlich viel reicher und stärker findet (nennen wir's, stark abgekürzt, das Gotische, das nicht Renaissancemäßige), wird ganz kurz als »Epigone« beiseite geschoben.
Ob der Verfasser Wagner liebt oder nicht liebt, ob er ihn für heilsam oder verhängnisvoll erachtet, ist ja schließlich gar nicht so erheblich, ist zu erörtern sein gutes Recht, hätte mich zu einer Abwehr gar nicht veranlaßt (denn ich selbst bin alles andere als ein »Wagnerianer durch dick und dünn« und habe das Bedingte seiner ganzen Erscheinung längst betont). Sondern es sträubt sich mein Gefühl (als Historiker wie als Mensch) gegen die unglaubliche Selbstgewißheit, mit der da einer ungefähr so sagt: »Du hättest, verehrter Wagner, bei deinen großartigen Anlagen die ganze verfahrene Situation, *wie ich sie sehe,* sehr gut

retten können. Daß du aber *meine Einsicht* nicht in die Tat umgesetzt hast, zeigt mir, daß du ein *schlechter Charakter* warst.« Denn man bemerke doch in allen obigen Zitaten diese üblen Kennzeichnungen »Verderber, Verführer, gewissenlos, unaufrichtig, erlogen, schamlos, nichtig, lächerlich« — für mich steckt eine gar nicht zu kennzeichnende Überhebung in solchen ethischen Zensuren; es mangelt offenbar der ehrfürchtige Wille, Phänomene aus sich selbst heraus als notwendig und darum *ehrlich* zu begreifen. Deshalb auch dieser seltsam schiefe, willkürliche Ausschnitt aus der deutschen Literaturgeschichte der letzten 150 Jahre, bei der z. B. ein Großer wie St. George — weil er Benz zu renaissancemäßig ist — unter den Tisch fällt; deshalb in der Philosophie diese grausame Karikatur eines Herrlichen wie Imm. Kant, der gewissermaßen als Erzphilister, als Urvater alles eingeengten Fachgelehrtentums dargestellt wird (man lese Kap. 58—62 und nehme dann, als Heilmittel, etwa H. St. Chamberlains »Kant« vor!) — es wird da wirklich mehr gescholten als dargestellt, und das Wort »Pamphlet« brennt einem wahrlich auf der Zunge, trotz der paar »Zuckerln«, die auch hier (wie beim »deutschen Apostel« Wagner) spurweis dazwischengestreut sind.

Ich sehe eben prinzipiell nur zwei völlig einwandfreie Möglichkeiten: *entweder* man schreibt »Geschichte« — dann hat man wahrheitsgetreu und unter möglichstem Zurückstellen der eigenen »Geschmäcker« zu berichten, wie es *gewesen* ist (es bleibt noch genug Subjektivismus ungewollt mit eingeschlossen); *oder* man schreibt klar erkennbar ein Tendenzbuch, einen agitatorischen Aufruf — ich bin fest überzeugt (und das schmerzt mich bei dieser ganzen Polemik), daß ich dabei Benz in vielem Sinn begeistert zustimmen könnte. Aber daß man ein fanatisches Tendenzbuch in das Gewand einer Geschichtsdarstellung kleidet, und nun überall, wo die Persönlichkeiten, die Tatsachen sich gegen den aufgezwungenen Rahmen sträuben, mit blutigem Beil abhackt und moralisch verurteilt, sowie diejenigen, die andere Götter verehren, apodiktisch als Philister lächerlich macht, das erscheint eben als eine innere Unhaltbarkeit. Das kann ich zu meinem Bedauern nur ablehnen, selbst wenn ich anerkannt habe, das Buch sei »von heiligem Ernst und idealistischer Begeisterung durchglüht«, und selbst wenn mich der Verfasser dafür als »den Rezensenten« betitelt. Sonst landen wir wieder beim Darstellungstyp etwa von Joh. Scherr — wäre das irgend wünschenswert?

Hans Joachim Moser

Indem wir der Entgegnung von Richard Benz und der Antwort von Hans Joachim Moser Raum gaben, schließen wir gleichzeitig die Diskussion über diese Angelegenheit. *Die Schriftleitung*

MUSIKALIEN

GUSTAV HOLST: *The Morning of the Year. Ballett mit Chor und Orchester.* Verlag: Oxford University Press, London.

»Eine Darstellung des Paarens, das auf Willen der Natur im Frühling eines jeden Jahres vor sich geht.« Ein farblos mythologisierender Vorwurf mit einer blutarmen Musik.

—: *The Golden Goose. Ballett mit Chor und Orchester.* Ebenda.

Ein Märchenspiel für Kinder nach Grimm: anmutig und mit frischem Humor, anspruchslos in gutem Sinne. Leider sind gerade die Tanzstücke rhythmisch eintönig und unklar in der Form.

Die Pantomime, in der Bewegung und Musik einander ebenbürtig zu einer neuen Kunstform zusammenschmelzen, muß noch geschaffen werden: diese beiden Ballette bringen sie nicht näher. *Paul Weiss*

LUDWIG SCRIBA: *op. 12 Streichquartett.* Kommissionsverlag: Robert Forberg, Leipzig.

Dieses gediegen gearbeitete, in bezug auf Harmonik wohl von Reger beeinflußte Werk stellt zwar der Erfindungsgabe des Tonsetzers nicht immer gerade das beste Zeugnis aus, bringt aber doch viel Fesselndes. Am wenigsten im ersten Satz, wenn dieser auch ein ansprechendes Gesangsthema hat. Der rhythmisch kraftvolle Hauptgedanke wirkt auf die Dauer doch etwas monoton. Andachtsvoll klingt der Hauptteil des Adagios; der trauermarschähnliche Mittelteil deutet vielleicht darauf hin, daß Kriegserlebnisse des Komponisten in diesem Quartett, dessen Schlußsatz in der Hauptsache marschartigen Charakter hat, ihren Niederschlag gefunden haben. Der ländlerartige Mittelsatz des Scherzos ist gewinnend, während es selbst wesentlich nur durch seine Rhythmik wirkt. Die sehr ernst gehaltene Einleitung des Finales, das in a-moll beginnt, in D-dur schließt, steht in gutem Gegensatz zu dessen prunkvollem Charakter.

Wilhelm Altmann

A. MOSSOLOW: *I. Streichquartett op. 24.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Strawinskij fasziniert die jungen Komponisten am stärksten. Interessant zu beobachten, wie sich sein Einfluß auswirkt; wie Elemente seines Stils, verwandelt oder einfach übernommen, in Werken neuerer Autoren auftauchen. Auch Mossolow entgeht seiner Einwirkung nicht, auch er arbeitet mit Mitteln, deren Herkunft von Strawinskij unverkennbar ist; doch gelangt er durch konsequenteste Anwendung dieser Mittel zu einem Stil mit eigenem Gesicht. Eintaktige, intervallisch größtenteils in den Rahmen der verminderten Quinte eingespannte Motive reiht er aneinander; durchweg Motive, die nicht fortwirken; die so scharf umgrenzt sind, daß sie sich nicht in fließende melodische Bewegung aufzulösen vermögen. Pausenlose, unablässige Wiederholung tritt an die Stelle thematischer Durchführung. Die Motive drehen sich dauernd um ihre Achse, verschnellern sich zuweilen, umschreiben einzelne Melodietöne durch Koloraturen, ohne aber in eine thematische Entwicklung hinüberzuleiten. Es ist Bewegung auf der Stelle; Bewegung als Selbstzweck. Auch dieses Werk befestigt somit jene neue und wahrhaft moderne Schreibweise, die den sinfonischen Stil des 19. Jahrhunderts ablöst: Das Prinzip sinfonischer Entwicklung ersetzt sie durch das neue der rhythmischen und melodischen Periodisierung. Der unendlichen Melodie stellt sie die in einer Vielzahl kleiner Motive aufgeteilte neue Linie entgegen. — Ganz einheitlich ist dieser Stil bei Mossolow noch nicht. Hat sich die Bewegung gar zu heiß gelaufen, hat sie die Energien zu stark angestaut, so bricht sie wohl hier und da impulsiv in einer etwas längeren melodischen Linie durch, um jedoch bald darauf wieder in starrer Symmetrie eingefangen zu werden. Stockt andererseits die sich oftmals eigensinnig in eine Motivwiederholung verrennende Bewegung, läuft sie sich allzu fest, so nimmt sie in kurzem Fugato (immer noch das billigste Mittel) neuen Anlauf. Das Scherzo mit seinem »Presto foxtrotico« scheint mir am gelungensten; es hat am meisten Schwung, während das Finale zunächst gar nicht vom Fleck kommt; erst das unvermeidliche Fugato (für einen Russen immerhin eine Leistung) gibt ihm den nötigen Bewegungsanstoß. *Kurt Westphal*

GÜNTER RAPHAEL: *Vier Sonaten: op. 12 zwei Sonaten für Violine und Klavier, Nr. 1 in E-dur, Nr. 2 in G-dur; op. 13 Sonate in Es-dur für Bratsche und Klavier; op. 14 Sonate in h-moll für Violoncell und Klavier.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vier Sonaten haben einheitlichen Stil. Was sie dem Spieler sympathisch machen müssen, ist die musikantische Satztechnik. Der Komponist weiß, was jedes Instrument hergeben kann und richtet sich danach. Er verlangt viel, aber nichts, was gegen den Geist des Streichquartetts oder des Klaviers gerichtet wäre. Alles fließt und klingt. Die Harmonik ist apart, aber in jedem Takte bestimmbar. Das gibt dem Spieler, vor allem aber dem Hörer, ein Gefühl der Sicherheit, das man nicht unterschätzen darf. Energie wechselt mit Grazie in der ersten Violinsonate, ein Variationensatz über einem volkstümlichen Thema fällt in der zweiten auf. In der Bratschensonate besticht der Passacagliasatz, im dritten Satz das packende Solorezitativ der Viola. Die Cellosonate hat die stärksten dynamischen Entladungen. Äußerlich einsätzig, läßt sie doch die übliche Sonatenteilung nicht vermissen. Diese vier Sonaten, die dem famosen Adolf Busch-Quartett zugeeignet sind, bedeuten eine Bereicherung der Sonatenliteratur unserer Tage. Sie werden gern gespielt werden. *E. Rychnovsky*

KNUDÅGE RIISAGER: *3e Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Ein sehr durchsichtig aufgebautes, knapp gefaßtes Streichquartett im klassischen Stil. Der erste Satz (Energico) in e-moll verrät den Nordländer, besonders im Gesangsthema. Das Lento (d-moll) ist hymnenartig. Der Schlußsatz, ein Rondo burlesco in D-dur, mit sehr prägnanter Thematik ersetzt zugleich das Scherzo. *Wilhelm Altmann*

HERMANN ZILCHER: *Klaviertrio op. 56.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vertrautheit mit dem Kammermusiksatz und Beherrschung der technischen Mittel im allgemeinen prägen dem Werk den Stempel des erfahrenen Praktikers auf. In der Anlage ist das Trio etwas zwiespältig. Es weist in seiner ganzen Haltung deutlich auf Johannes Brahms hin, flicht aber dabei gelegentlich ausgesprochen impressionistische Stellen ein, die sich in ihrer Umgebung etwas fremdartig ausnehmen. Merkwürdig mutet auch die Zweisätzigkeit des Werkes an. Der Hauptsatz an der Spitze, daran anschließend Variationen über ein walisisches Volkslied. Letztere wären als Mittelteil sehr wohl zu denken, wiegen aber als Gegengewicht zum ersten Satz zu leicht. Man erwartete als Abschluß noch einen dritten

Satz im Allegro, der eine Abrundung des Ganzen herbeizuführen geeignet wäre. Das dürfte aber kein Hindernis bedeuten, daß die Komposition in Kammermusikkreisen freundliche Aufnahme finden wird. *Roland Tenschert*

GÜNTER RAPHAEL: *Partita d-moll für Klavier, op. 18.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Betrachtet man diese Partita eines der jüngsten unter den lebenden Komponisten, so ahnt man nicht, welchen Weg Debussy, Schönberg, Strawinskij die Musik in den beiden letzten Jahrzehnten geführt haben; keinen Hauch, kein leisestes Nachzittern jener tiefschürfenden Umwälzung spürt man, welche die Musik eben erst hinter sich hat. Welchen Sinn, fragt man sich unwillkürlich, soll das verzweifelte Ringen um neue Harmonik, neue Rhythmik und neue Polyphonie gehabt haben, wenn jetzt, da wir glauben eine neue Schaffensbasis gefunden zu haben, eine junge Komponistengeneration resigniert zur musikalischen Wohlanständigkeit zurückkehrt; wenn Werke entstehen, deren konservatoristische Haltung unverkennbar ist — Werke, die zurückleiten zu der impotenten Trockenheit und Philistrosität, die die Brahms-Nachfolge heraufgebracht hat. *Daß* sie geschaffen werden, kann niemand verbieten; aber sie werden vielfach auch gewürdigt, und jener Leipziger Kreis, dem auch Raphael angehört, weiß jene Kämpfens- und Ringensmüdigkeit, der allein die Anerkennung solcher Werke entspringen kann, für sich auszunutzen und sich in Szene zu setzen. — Wenn man auch in diesem Stück von Bach abgeleitete Stilmerkmale zu finden meint, die vielen modernen Werken zugehörig sind, so muß man doch unterscheiden zwischen jenen Komponisten, die über die Moderne zu dem strengen Stil Bachs kamen, und denen, die an dem aus Bachs Werk destillierten Formel- und Regelkram hängen geblieben waren. Der leidenschaftliche Wille zur Festigung der Form, zur Stählung einer Klangwelt, die mehr und mehr verweichlicht war, trieb die gegenwärtige Generation zu Bach, um sich an ihm aufzurichten. Bachsche Stilelemente, durch den Geist atonalen Klanges gewandelt und neubeleuchtet, wurden in Hindemith lebendig. Was aber geschieht hier? Nachahmungen und abermals Nachahmungen; in der einleitenden Toccata, die völlig Bachsche Faktur aufweist, häufig genug mit einer Unbefangenheit, die einfach überwältigend ist. Es wäre ein leichtes, ganze Strecken mit Bachschen Originalen zu belegen. Überhaupt ist den jungen Komponisten etwas mehr Ehrfurcht vor dem Kontrapunkt dringend anzuempfehlen. Hände weg vom Kontrapunkt, wenn er eure einzige Zuflucht ist! Viel zuviel bedient ihr euch dieser Schreibweise! Der Grund ist durchsichtig genug. Vermag uns kontrapunktische Polyphonie die größten musikalischen Wunder zu offenbaren, so ist sie anderseits ein Werkzeug, das auch der weniger begabte zu handhaben lernt. Jeder weiß, daß einem bei einer Fuge nicht so leicht der Atem ausgehen kann; die äußere Bewegung, den klanglichen Fluß jedenfalls kann man mit ihr immer noch eine beträchtliche Weile speisen. Das weiß auch Raphael. Und schnell genug — nach kürzeren, freier gestalteten Partien — zieht er sich in das feste Haus des Kontrapunkts zurück. Dort, wo er völlig losgelöst von ihm ist, wie im »Capriccio« und »Intermezzo« dieser Partita, entstehen Sätze, die man als belanglos, wenn nicht gar rundweg als kindisch ablehnen muß. *Kurt Westphal*

HERIBERT RINGMANN: *Ausgewählte Sätze aus dem Glogauer Liederbuch um 1480.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Ein grundlegender Unterschied in der Einstellung zur älteren Musik liegt zwischen der heutigen und der früheren Generation. Nichts kann dies eindringlicher beweisen, als daß Ausgaben wie die hier angezeigte überhaupt möglich sind. Sie gehört in eine von *Konrad Ameln* herausgegebene Reihe »Deutsche Liedsätze des 15. Jahrhunderts für Singstimmen und Melodieinstrumente«. Schon der Sammeltitel verrät, daß hier ein neues Gebiet der Kunstmusik weiteren Kreisen erschlossen wird. Das ältere Volkslied in der Singweise des 16. Jahrhunderts, wie es bei Ott oder Forster aufgezeichnet ist, hat seit Jahrzehnten wieder allgemeine Verbreitung gefunden. Die Sätze dieser Zeit, meist dem vierstimmigen a cappella-Chor zugewiesen, stehen heute in jedem besseren Liederbuch. Der »Madrigalchor« hat sich geradezu als Spezialinterpret dieser Literatur in allen deutschen Ländern entwickelt — und doch wieviel Zeitgebundenes ist in die Neuausgaben dieser a cappella-Gesänge übergegangen, wieviel weichliche Ritardandi oder gar harmonische Korrekturen stehen etwa im Kaiserliederbuch, wie schematisch wurde jede Wiederholung dem Musikbewußtsein des 19. Jahrhunderts unwillkürlich zur Echowirkung.

Grundlegend anders — und das berechtigt dazu, der Neuausgabe des Glogauer Liederbuchs

besondere Aufmerksamkeit zu widmen — die heutige Auffassung. Musik der alten Zeit soll nicht mehr durch das Medium des Bearbeiters vermittelt werden; ihr Wortlaut selbst spricht aus dem getreuen Neudruck zum heutigen Sänger und Spieler. Ihr Tempo und Ausdruck ist nicht »vorgeschrieben«, sondern wird dem erst klar, der sie erfaßt oder besser innerlich gehört hat. So steht nichts Fertiges vor dem, der heute diesen alten Weisen sich naht, sondern eine Aufgabe. Keine bessere Sicherheit konnte gefunden werden, die Unberufenen von diesen Schätzen fernzuhalten.
Die Sätze selbst, mit einer Ausnahme dreistimmig, sind meist einer gesungenen und zwei gespielten Stimmen zugedacht. Nur wenige Lieder der nach *Ringmanns* Vorbericht sehr reichhaltigen Sammlung, die ehemals das »Berliner Liederbuch« hieß, heute nach dem Herkunftsort Glogau in Schlesien benannt wird, sind mit ihrem Text aufgezeichnet. In manchen Fällen konnten die Worte ergänzt werden. Andere wie das herzhafte Trinklied »All voll« im Tripeltakt sind originelle Zeugnisse des mittelalterlichen Lebens, aus dem dieses musikalische Gut erwachsen ist. Zu allbekannten Volksliedern, wie »Elslein, liebstes Elslein« oder »Es leit ein Schloß in Österreich« bringt das Liederbuch schöne gesangliche Sätze von einem Zusammenklang der Stimmen, der unserem terzenverwöhnten Ohr zuweilen herb erscheinen mag, in Wahrheit aber keusch zu nennen ist, wie diese Liebesgedichte selbst, denen Glut und Zartheit in so unnachahmlicher Verbindung innewohnt.
Eine Anzahl der Sätze ist textlos. Für die Ausführung hat der Herausgeber kluge und erprobte Vorschläge gemacht, durch geeignete Transposition sie erleichtert. Es ist ein Sing- und Spielbuch für die Jugend, die ihre Musik nicht mundgerecht vorgesetzt haben will, sondern in den mannigfachen Möglichkeiten einer derartigen Ausgabe sich tummeln darf, die sich ihr Liedgut ersingt und erspielt, so wie es die alten Spieler und Sänger taten, deren Musikbedürfnis wir ein Locheimer und Glogauer Liederbuch verdanken. *Peter Epstein*

Alte Marienlieder für 3 Stimmen gesetzt von Armin Knab. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

GÜNTER RAPHAEL: *Fünf Marienlieder für dreistimmigen Frauenchor op. 15.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Gedanke, die alten Kirchen- und Volksweisen, die sich in so unübersehbarer Zahl um den Marienkult gruppieren, wieder weiteren Kreisen zugänglich zu machen, verdient volle Anerkennung; bieten doch diese, einer innigen Gläubigkeit entsprungenen Lieder einen willkommenen Ersatz für die in den neueren Gesangsbüchern aufscheinenden, trockenen und steifen Weisen. Armin Knab stellt aus den verschiedensten Volksliedersammlungen und Kirchenbüchern meist des 17. Jahrhunderts ein sinniges »Marienleben« zusammen, bearbeitet die Weisen in schlicht polyphonem Satze. Ob die in den einzelnen Stimmen unterschiedliche Setzung des Taktstrichs, die in einzelnen Fällen aus metrischen Gründen vorgenommen wurde, nicht bei der Ausführung verwirrend wirkt, bleibe dahingestellt. Einige der Lieder eignen sich auch zum einstimmigen Vortrag der Weise mit Ausführung aller drei Stimmen durch Streichinstrumente. — Einen komplizierteren Satz zeigen die Fünf Marienlieder von Günter Raphael, von denen das zweite die Choralbearbeitung des Chorals »Vom Himmel hoch, da komm ich her« darstellt. *Roland Tenschert*

JAROSLAV KŘIČKA: *Erinnerungen ans Vaterhaus. Vier Gesänge mit Klavier op. 35.* Verlag: Hudebny Matice, Prag. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese vom Komponisten stammenden ergreifenden Texte fesseln beinahe mehr als die Musik dazu. Kindheitserlebnisse im Elternhaus werden in naiver, schlichter Art wiedergegeben. Unwillkürlich denkt man an Mussorgskijs »Kinderstube«. Nur besteht der Unterschied darin, daß der Russe die kleinen Erzählungen der Kinder seiner Freunde in seinem bekannten Liederzyklus verwertete, während Křička seine eigenen Kindheitserinnerungen vorführt. Auch der musikalische Stil von Mussorgskijs Werk mag Křička vorgeschwebt haben: die vielen rezitativischen Stellen, wobei die Deklamation dem Tonfall der Worte aufs genaueste folgt. Ferner: die illustrative Art der Klavierbegleitung und manches andere. Doch gelangt Křička auf solcher Grundlage zu einem persönlichen Musikstil. Unter den vier Liedern glückte dem Komponisten am meisten: »Erstes Leid«, mit der Schilderung vom Tode des Vaters in der fernen Stadt und der Rückkehr der gebrochenen Mutter, die den ahnungslosen Kindern auf die Frage nach dem Verbleib des Vaters antwortet: »Vom Stern dort sieht er auf uns nieder.« Das Ganze ein Vortragsstück für einen Gesangskünstler großen Formates. *Kurt v. Wolfurt*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die Dürre auf dem Opernmarkt hatte zur Folge, daß auch *Korngolds* »Wunder der Heliane« den Weg nach Berlin, und zwar in die *Städtische Oper* fand. Freilich, um sehr bald zu verschwinden.

Das Schicksal dieser vorläufig letzten Korngold-Oper ist ungefähr das der früheren: ihre Laufbahn, zunächst nicht allzu ungünstig, scheitert an dem hartgesottenen Berlin. Das »Wunder der Heliane« muß in Hamburg, in München, besonders aber in Wien bei glänzender Aufführung stärkeren Widerhall gefunden haben; in Berlin blieb es trotz *Bruno Walter* und *Karlheinz Martin* so wirkungsschwach, daß es nur einige Male auf dem Zettel stand. Dabei muß doch zugegeben werden, daß in dem Text *Hans Müllers* nach Kaltneker Wirkungsmöglichkeiten stecken; auch daß der Komponist das Opernschreiben wie kaum einer versteht. Schade nur, daß er so wenig Geschmack hat. Der Mangel an Selbstkritik, die Unfähigkeit, zwischen dem Eigenen und dem Entlehnten, zwischen dem Notwendigen und dem Überflüssigen, zwischen Ausdruck und Leere zu unterscheiden, spielt ihm immer einen verhängnisvollen Streich. Es erübrigt sich daher, dem Werk dieses Hochbegabten ein ausführliches Nachwort zu widmen. Mag auch zugegeben werden, daß Heliane anders, dramatischer, eindrucksvoller als von der lyrisch gestimmten *Grete Stückgold* dargestellt werden konnte: es bleibt der organische Mangel, ein Überfluß im Überflüssigen, der den Dauererfolg dieser Oper verhindert.

Die Zeit des Interregnums in der *Kroll-Oper* hat nicht gerade Überraschungen gebracht; eigentlich nur die, daß dieses unter normalen Verhältnissen mit unveränderlichem Defizit arbeitende Haus an den meisten Abenden Vereinen überlassen wird, und so mit einer zwar sehr beschränkten, doch sicheren Einnahme rechnen kann. An einem dieser Abende wurde Aubers verschollene Konversationsoper »Der schwarze Domino« aus der Versenkung hervorgeholt, in der er schon so lange Zeit verschwunden war. Die von *Fritz Zweig* geleitete Aufführung hätte, mindestens vom Pult aus, dem Geist der Konversationsoper gerecht werden können; aber auf der Bühne, die von *Teo Otto* und von *Karl Maria Rabenalt* beherrscht wurde, konnte er sich infolge der Unzulänglichkeit der Sänger, auch als Spieler, nicht verwirklichen.

Je sensationeller die Wiedereröffnung des *Opernhauses Unter den Linden* als Tagesereignis wirkte, desto mehr verkleinert sie sich, sobald man sie aus künstlerischer Perspektive betrachtet. Merkwürdig, wie rasch man sich an die Tatsache gewöhnt, daß eine Lücke in unserem Opernleben angeblich ausgefüllt worden ist. In Wirklichkeit nämlich ist die Schwierigkeit der Opernlage durch die Neubenutzungsmöglichkeit des Stammhauses der Staatsoper keineswegs beseitigt, sondern in gewisser Hinsicht gewachsen. Denn nun gerade wird es sich darum handeln, die Notwendigkeit dreier Opernhäuser für Berlin zu erweisen, durch eine weitsichtige Kunstpolitik den Spielplan zu organisieren und die verschiedenen Schichten des Publikums für einen nach höchsten Gesichtspunkten geleiteten Betrieb zu gewinnen. Das aber ist unendlich schwer, und *Heinz Tietjen*, der die Höchstverantwortung für die Gestaltung des Opernlebens trägt, sieht sich technischen und bürokratischen Schwierigkeiten gegenüber, von denen in früheren Zeitläuften nichts zu ahnen war. Unter solchen Umständen kann man weder der Neueinstudierung der »Zauberflöte«, mit der das Haus ungeschickterweise wiedereröffnet wurde, noch den andern bisherigen Vorkommnissen am Opernplatz größere Bedeutung beimessen. Selbst der neue, weit umfangreichere Bühnenapparat ist ja noch nicht in ungestörter Tätigkeit. Freilich ist zu sagen, daß für die Zauberflöte der Ausstatter *Aravantinos* jedenfalls mehr Verständnis aufbrachte als der Kapellmeister *Erich Kleiber*. Es bleibt aber ein Grundirrtum, daß die Zauberflöte einseitig feierlich genommen wird. Sie gestattet nicht nur die Hanswurstiade, sondern fordert sie geradezu. Nur so, in völliger Freiheit und natürlich mit sehr beweglichem Bühnenmechanismus, der längere Pausen bei den Verwandlungen ausschließt, kann sie noch zeitgemäß und in ihrer genialen Musik doppelt zwingend gemacht werden.

Daß *Richard Strauß* in allen drei Opernhäusern als Dirigent erscheint, hat mehr statistische als andere Bedeutung: das Schicksal eines Abends wird im allgemeinen nicht sehr merkbar durch ihn bestimmt. *Adolf Weißmann*

ANTWERPEN: Eröffnet wurde die diesjährige Spielzeit der Flämischen Oper mit einer gelungenen Neueinstudierung von Wagners Lohengrin, der hier seit einiger Zeit nicht mehr erklungen war. Die hiesige Erstaufführ-

rung von Richard Strauß' Salome bildete den ersten wirklichen Gewinn der neuen Saison. Diesen großen Erfolg verdankt das Werk in nicht geringem Maße der geradezu vollendeten Wiedergabe der Titelrolle von Frau *Serverius-Hautekeet*, die durch diese Leistung mit einem Schlage in die vorderste Reihe der flämischen Opernsängerinnen gerückt ist. Das Werk fand außerdem hervorragende Verwalter in den Herren *Julius J. B. Schrey*, der für die musikalische, und *Henry Engelen*, der für die szenische Leitung zeichnete. Erfolgreiche Gastspiele absolvierten Frau *Julie Schützendorf-Koerner* — eine wundervolle Marschallin im Rosenkavalier und ganz hervorragend als Senta und Leonore — und Herr *Jos. Groenen* vom Hamburger Stadttheater.
Die letzten Wochen brachten ferner die *Uraufführung* von »De Geest« (Der Geist), einem sehr gehaltvollen neuen Opernwerk von dem Mortelmans-Schüler *Edward Verheyden*. Das Werk wurde bei der Premiere sehr herzlich empfangen, verschwand aber nach wenigen Vorstellungen wieder vom Spielplan. Ein hervorragendes Ereignis bildete die *Uraufführung* von »Beatrijs«, Dichtung von *Herman Teirlinck*, Musik von *Ignaz Lilien*, der mit diesem Erstlingswerk eine starke Talentprobe leistete. Das Werk wurde wenige Tage nach der Antwerpener Uraufführung vom Brüsseler *Monnaie-Theater* aufgeführt. In beiden Städten hat es einen geradezu sensationellen Erfolg erzielt.

Hendrik Diels

BAUTZEN: »Der Thomaskantor«, ein abendfüllendes Werk, das hier als »Oratorium-Spiel« ohne Szene zur *Uraufführung* gelangte, ist vom Textdichter *F. A. Geißler* ursprünglich als musikalisches Bühnenwerk gedacht. Aber dem Buche fehlt der tiefere dramatische Atem. Es geht hauptsächlich auf einige wesentliche Ereignisse aus dem Leben Bachs ein: dessen Reibungen mit dem Thomasschulrektor Ernesti, sein Wettspiel mit Marchand, seine Ablehnung des Rufes an den preußischen Hof. Von Söhnen Johann Sebastians sind Friedemann als Werber um seine Base Bärbchen und Philipp Emanuel als Sendbote des preußischen Königs beteiligt; aber Bärbchen zieht die Ehe mit einem gewesenen Thomaner-Präfekten und künftigen wohlbestallten Naumburger Kantor, namens Nagel, dem unsicheren Zusammenleben mit Friedemann dem Friedlosen vor. Die Musik zu dem nur eben artigen und ordentlichen Text stammt von dem Dresdener Staatskapellmeister *Kurt Striegler*. Glanz und Lebensbejahung der Meistersinger kennzeichnen den Stil, nur mit dem Unterschiede, daß die inneren Spannungen nicht gleichmäßig anhalten. Aber der Tonsetzer beherrscht seinen großen Apparat sowohl nach der instrumentalen wie nach der gesanglichen Seite ganz vortrefflich und bewährt sich auch als gewiegter Kontrapunktiker; höchst eindrucksvoll vor allem einige sinfonische Zwischen- und Vorspiele sowie die Abschlüsse aller drei Teile. Befremdend wirkte es aber, daß Striegler die Tonfolge BACH als Leitmotiv für seinen Meister verwendet. Es wäre ein großer Zufall, wenn die Folge auch gleich das innere Wesen des Meisters träfe. Sie tut das aber gewiß nicht. — Von den beiden Aufführungen hörte ich die zweite unter der geschickten Leitung des Tonsetzers; die erste, die als Uraufführung zu gelten hatte, war von *Albert Wotruba*, der sich um die Einstudierung sehr verdient gemacht hatte, dirigiert worden. Aus dem neunköpfigen Solistenstabe seien hier nur *Paul Schöffler*, *Max Lorenz* und *Liesel v. Schuch*, die die Rollen Johann Sebastians, Friedemanns und Bärbchens vermittelten, als besonders preisenswert herausgehoben. Im Verein mit ihnen wirkten der *gemischte Chor der Landständischen Oberschule, des Lehrergesangvereins* und das durch Mitglieder der Dresdener Staatskapelle verstärkte *Bautzener Konzertorchester*. Der guten Wiedergabe lohnte reicher Beifall.

Max Unger

BRAUNSCHWEIG: *Uraufführung* von *Händels* »König Porus«. Die Oper erschien hier zuerst während der Sommermesse 1732, neu war nur die Bearbeitung von *Hans Dütschke*, der schon vor O. Hagen (Göttingen) mit »Admet« einen allerdings nutzlosen Vorstoß auf dem Gebiete der Händel-Bewegung wagte, der von unserem Intendanten *Ludwig Neubeck* tatkräftige Unterstützung fand. Mit dem zweiten Versuch, über zwei Jahrhunderte eine Brücke zu schlagen und die alte italienische Oper dem heutigen Empfinden näher zu bringen, hat er wahrscheinlich mehr Glück. Er verbesserte den Text, entfernte die unwahrscheinlichen, unlogischen Voraussetzungen der sprunghaften Handlung und suchte das Werk auf alle mögliche Weise genußfähig zu machen. Auffallend, aber erklärlich ist die Bevorzugung der dunkeln Stimmen; mit den hellen, mit der Cuzzoni und dem Tenor Senesino, hatte der Meister bekanntlich schlimme Erfahrungen gemacht, deshalb schrieb er die Titel-

partie für den trefflichen Bassisten Montagnana, der in *R. Lüttjohann* einen gleichwertigen Nachfolger fand. Neben ihm zeichneten sich in der von *Max Haas* und *L. Leschetizky* betreuten, glatten Vorstellung *Lisel Sturmfels*, *Lilli Neitzer*, *Marcel Wittrisch*, *Karl Kamann*, *Ernst Gütte* aus und sicherten dem hervorragenden Werk, das sich jedenfalls im Spielplan hält, lauten Erfolg.

Ernst Stier

BRESLAU: Auch das zweite Opernbuch für *Fritz Cortolezis* — das erste betitelte sich »Das verfemte Lachen« — stammt von *Beatrice Dovsky*, der inzwischen verstorbenen »Mona Lisa«-Librettistin. Diesmal entpuppt sie sich als eine harmlos gemütliche Singspielpoetin, die aus dem »Waffenschmied« Lortzings und den »Meistersingern« Wagners ein neues Stücklein geschweißt hat. Der Held im »*Verlorenen Gulden*«, der wenige Tage nach der »Glücklichen Hand« Schönbergs und Händels »Josua« im hiesigen Stadttheater seine *Uraufführung* erlebte, ist kein anderer als unser viellieber Hans Sachs. Zwar singt er bei Cortolezis nicht Bariton, sondern Tenor, ist auch erst zwanzig und nicht an die sechzig Jahre alt, aber in der Hauptsache ähnelt der junge dem reifen Sachs doch schon erstaunlich: in seinem goldenen Gemüt, das allemal das eigene Herz zugunsten der Herzenswünsche anderer schweigen heißt.

Hans Sachs ist auf der frühen Wanderfahrt als Gesell der Schuhmacherei und Poeterei nach Wien gekommen und hat dort gleich am ersten Tag beim Osterveigerl-Suchen ein herziges Evchen getroffen, das aber Annerl heißt und mit einem braven Schustergesellen heimlich verlobt ist. Eine Zeitlang gefällt dem Annerl der Nürnberger besser als der Wiener Bräutigam, aber als Sachs merkt, daß er im Begriff steht, den wackeren Leupold um sein Bräutchen zu bringen, da entsagt er nicht nur dem lieben Mädel, er bringt auch gleich auf höchst verschmitzte Weise das Paar Anna-Leupold zusammen, mit Hilfe eines Goldguldens nämlich, den Annerls zuwiderer Vater verloren und Sachs gefunden hat. Der Alte kriegt seinen Goldgulden einfach nicht wieder, ehe er nicht der Anna und dem Leupold seinen Segen gibt. Sachs, der alles so fein gelenkt hat, soll auf allgemeinen Wunsch in Wien bleiben. Aber er ist schon als Zwanzigjähriger gar klug und denkt nicht daran, auf seine spätere gloriose Nürnberger Laufbahn zu verzichten. Noch vor der Hochzeit, die er gestiftet hat, beendet er seine kurze Wiener Gastrolle, spricht den Wunsch aus, daß Wien und Wiener Lied allzeit gedeih und wachs, und begibt sich in die Heimat zurück, wobei sein eines Dichterauge heiter, das andere, auf Annerl zurückgewendet, naß erglänzt.

Den von der Textverfasserin angeschlagenen Ton des biderben, gelegentlich auch sentimentalen Handwerkerschwankes hat Cortolezis durch seine reizvolle Komposition aufs glücklichste verfeinert. Sein Orchester ist kammermusikalisch klein, mit einem Solo-Streichquartett und Klavier organisch verbunden. Aus dieser bescheidenen Instrumentengruppe, die er höchst apart behandelt, holt Cortolezis erstaunlichen Klangzauber heraus. Für die Volkstümlichkeit des Ganzen sorgen die Singstimmen. Breit fließt der lyrische Strom zumal aus der Kehle des Sachs, in dessen Gesängen sich der Komponist als Melodiker reinsten Geblütes gibt, auf die Gefahr hin, unmodern gescholten zu werden. Wie modern er in Wahrheit ist, beweist die an Richard Strauß gemahnende Virtuosität, mit der er die humoristischen Episoden des Stückes deklamatorisch vorträgt. Sehr sicher hat übrigens Cortolezis jede musikalische Erinnerung an die »Meistersinger« vermieden, obwohl viele Situationen und Figuren des »Verlorenen Gulden« von sich aus solche Erinnerungen geradezu heraufbeschwören. Neben dem Evchen-Annerl gibt es nämlich auch noch eine Magdalena und ein Davidchen (hier Ursula und Franzl geheißen), und der Brautvater Paltram ist eine Mischung aus Meister Stadinger und Beckmesser. Nur das Vorspiel zum 3. Akt ähnelt dem an gleicher Stelle der »Meistersinger« stehenden in der wehmütigsüßen Grundstimmung.

Cortolezis hob das zweite Kindlein seiner Opernmuse persönlich und natürlich gar liebevoll aus der Taufe, gut unterstützt von der das muntere Wiener Schustervolk quick durcheinander wirbelnden Regie *Hans Steinschneiders*. Den Sachs begabte *Willi Wörle* mit warmer Stimme und sympathischem Wesen, den schnurrigen Wiener »Raunzer« Vater Paltram *Julius Wilhelmi* mit seiner saftvollen Charakterkomik. Der urkräftige Erfolg des »Verlorenen Gulden« drückte sich in stürmenden Beifallskundgebungen für den dirigierenden Komponisten aus, der vom 2. Akt immer wieder vom Pulte auf die Bühne zitiert wurde.

Erich Freund

CHEMNITZ: Generalintendant *Richard Tauber* beging sein *50jähriges Bühnenjubiläum*. Seine Künstlerlaufbahn führte ihn über bedeutende Bühnen unter großen Männern (L'Arronge, Barnay, Angelo Neumann, Lindau) in den leitenden Bereich der Städtischen Theater in Chemnitz. Zwei Drittel seiner Theaterzeit entfallen auf diese direktorale Wirksamkeit, deren größter Erfolg in der Anerkennung unserer Theater in der Fremde zu erblicken ist. Kam Tauber auch von der Sprechbühne, hat er der *Oper* doch wohlwollendste Förderung angedeihen lassen. Mit der Einrichtung der Frühjahrs-Festspiele zog er erste Sänger und Dirigenten von Ruf und Rang nach Chemnitz. Auch neue Komponistennamen tauchten auf, wenn auch immer mit wägender Wahl gerufen, nachdem ihre Wirkung anderswo erprobt war. — Zu einer Festvorstellung hatte der Jubilar keinen Geringeren als *Richard Strauß* geladen, der seine Wahlverwandtschaft mit Mozart im 1. Akt der Zauberflöte aufs neue offenbarte. Mit der Bearbeitung dieser Oper gab Tauber 1912 in Chemnitz seine Karte ab. Leider mußte Taubers Sohn, Richard, von der Verkörperung des Tamino wegen Heiserkeit absehen. Dafür entschädigte Strauß mit der stilechten Darstellung der göttlichen Musik. Zum großen Tag aber wurde des Meisters Ariadne auf Naxos unter seiner Stabführung. *Marie Gerhart* (Wien) war eine unvergleichliche Zerbinetta, *Pattiera* dagegen war keine reine Freude. Die heimischen Künstler wetteiferten erfolgreich mit den Gästen. Das Orchester erblühte in solistischem Reichtum.

Walter Rau

DESSAU: Im Friedrich-Theater erlebte *Kurt Weills* »Der Zar läßt sich photographieren« seine örtliche Erstaufführung mit einem starken Erfolg. Die graziöse Musik, reich an witzigen Einfällen und Pointen und vielfach auf Tanzrhythmen fußend, untermalt die Handlung in dezenter Art, dabei nicht nur illustrierend, sondern mehr noch von innen heraus gestaltend. Die Singstimmen bewegen sich im flotten Konversationston, erhalten, wo es erforderlich ist, auch wohl ariosen Charakter und werden vom Orchester niemals unterdrückt. In der ganzen Eigenart des Kunstwerkes haben Georg Kaiser und Kurt Weill einen ganz neuen Typ der opera buffa gefunden, der noch starke Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt. *Georg Hartmann* hatte das Werk aus vollem Erfassen seiner Sonderart heraus glänzend inszeniert, und das rein Musikalische lag bei *Artur Rother* in den besten Händen. Sämtliche Darsteller erfüllten ihre Aufgaben mit gutem Gelingen. — Der opera buffa voran gingen die instrumentierten »Bilder einer Ausstellung« von Modeste Mussorgskij, die *Wassilij Kandinskij* in einer freien Rückübersetzung ins Hypermodern-Malerische auf die Szene übertrug. Ein Versuch, den man als recht wenig gelungen bezeichnen kann. *Ernst Hamann*

DRESDEN: Die große *Verdi*-Welle, die zurzeit über die deutschen Bühnen flutet, hat in Dresden zu einer Erneuerung des in Deutschland noch nie gegebenen »Macbeth« geführt. Die Oper stammt aus dem Jahr 1847, liegt also vor der mit dem »Rigoletto« 1851 beginnenden großen internationalen Erfolgsperiode. Sie wurde aber von Verdi 1865 für Paris gründlich überarbeitet, und in dieser letzteren »Pariser Fassung« fand nun die Dresdner Erneuerung auf Grund einer ganz geschickten und würdigen deutschen Textübersetzung von *Georg Göhler* statt. Das ursprünglich von Piave stammende Textbuch übernimmt die Haupt- und Kernstellen der Shakespeareschen Dichtung, aber in so kraß knapper, jede Spur psychologischer Begründung und Verbindung ausmerzender Zusammenfassung, daß das Ganze manchmal hart die Grenze unfreiwilliger Parodie streift. Die Rücksicht auf Paris dagegen bekundet ein ausgedehntes, das Handlungsgerippe noch völlig zerbrechendes Hexen- und Elfenballett. Verdis Musik macht von dem, was der Text verbricht, allerdings mancherlei wieder gut. Sie hat manches vom vertrauten Effektstil des mittleren Verdi: die Troubadour-Stretta, die Bankettszene der Traviata, die Entführungsszene des Rigoletto findet man vorgeahnt; in dem Aufsuchen finsterer, dämonischer Klangfarben und Tonverbindungen gewinnt die Partitur auch ein gewisses individuelles Gesicht. Auch eindrucksvolle Chorwirkungen sind ihr insbesondere in den abschließenden kriegerischen Szenen eigen. Aber das elementar Fortreißende fehlt der Musik im ganzen wie im einzelnen, und von einem geschlossenen dramatischen Stil kann man noch weniger sprechen. So trug die Erneuerung vorwiegend den Charakter eines jener theatralischen Experimente, die für das Bühnenleben unserer Zeit typisch sind. Für Dresden wird die Oper immerhin, dank der Qualitäten ihrer Aufführung, vorläufig Anziehungskraft besitzen. Vor

allem haben Bühnenmaler *(Pältz)* und Bühnentechniker *(Hasait)* mit geschmackvollem Geschick ein stil- und stimmungsvolles Schaustück zu geben gewußt, während die klar gestaltende musikalische Leitung *Kutzschbachs* romanische Romantik mit klassischer Linie zu vereinen wußte. Große Rollen enthält die Oper nur zwei: einen Heldenbariton (Macbeth) und einen hochdramatischen Sopran (Lady Macbeth). Beide hatten in *Robert Burg* und *Eugenie Burkhardt* bedeutende Vertreter, wie auch für Episoden erste Kräfte wie *Andrésen* (Banquo) und *Hirzel* (Macduff) am Werk waren. So konnte ein starker Aufführungserfolg nicht ausbleiben. *Eugen Schmitz*

GENF: Es hat lange gedauert, bis endlich mit der Tradition einer ständigen Operntruppe mit mittelmäßigen und kostspieligen Vorstellungen aufgeräumt wurde. Man schloß das Grand Théâtre am Neuen Platz, um es nur für besondere Anlässe zu öffnen. Jedermann freut sich hierüber; denn was uns ausländische Truppen und einheimische Kräfte bieten, steht ausnahmslos auf einer künstlerisch hohen Stufe. Man spielt viel weniger, aber dafür mit künstlerischem Gewissen und vor ausverkauftem Haus. Die Schattenseite dieses Systems: man wagt keine Experimente, und so fällt die Pflege des Musikschaffens unserer Tage für die Genfer Bühne fast ganz aus. Deshalb empfand man von den verschiedenen Aufführungen des *Orchestre Romand* die Abende des *russischen Balletts* von *Serge Djaghileff* als erfrischende Abwechslung. Die Russen tanzten Strawinskijs Feuervogel, Poulencs Tanzphantasie »Les Biches«, die kecke Pantomime »Die Matrosen« von Auric und Manuel de Fallas spanisches Märchen »Der Dreispitz«. Die russische Oper von *Slavianskij d'Agreneff* aus Paris brachte den Prinz Igor Borodins, und *Robert F. Denzler* aus Berlin gab mit hervorragenden Solisten deutscher Sprache vier großartig geschlossene und vom tiefsten künstlerischen Ernst getragene Parsifal-Aufführungen. Wundervoll die weiche Baßstimme von *Felix Löffel* als Gurnemanz, ergreifend der qualvolle Amfortas von *Reinmar*, gewaltig die Silhouette Klingsor des Bayreuther *Zador*, die leidenschaftlich-entsagende Kundry der *Marger ete Bäumer* und erhebend das klangvolle Organ *Enderleins* in der Rolle des Parsifal. Die Regie führte der erfinderische *Alois Hofmann*, und die auf vornehme Schlichtheit zielenden Bühnenbilder malte *Louis Molina*. *Willy Tappolet*

HAMBURG: Mit Erstaufführungen hat neuerdings die Stadttheater-Oper zwei Werke bedacht. *Paul Graeners* »Hanneles Himmelfahrt«, mit dem vom Vetter Georg Graener sprachlich ganz erheblich tangierten, handlungsgemäß nur unwesentlich berührten Hauptmann-Stoff, hat es — bühnentechnisch hier gut bewehrt und von *Egon Pollak* mit Überzeugung interpretiert — zu einem großen, ehrlichen Erfolg gebracht; die beigegebene Sinfonietta (in E) nicht minder: Werke aus poetischer Anlage, gefestigter Musikerseele und gefestigtem Können, das auch Eigenbrötelei bevorzugt, aber ephemeren Neigungen ausbiegt, in der Hauptsache aber das stofflich Wahlverwandte innerlich verarbeitet. Verdis »Macht des Schicksals« in der mit viel Vorbehalten zu bedenkenden Verdeutschung Werfels, die die alte Grünbaumsche kaum mehr als einholt, hat mit *Walter Elschners* einsichtvoller, auch phantastisch reicher Szenik, dirigiert von *Wilhelm Freund* und mit der *Giannini* einen auffallend großen, bereits als nachhaltig erwiesenen Erfolg gehabt, an dem vor allen *Rudolf Bockelmann* und *Carl Günther* sowie *Jos. Groenen* ihren starken Anteil hatten. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Bei den *choreographischen Uraufführungen* im Städt. Schauspielhaus nahm die von *Yvonne Georgi* mit feiner Überlegung in Szene gesetzte Tanzdarstellung ein größeres Interesse in Anspruch als die musikalischen Unterlagen. Die zu einer Suite vereinigten vier Klavierstücke von *Egon Wellesz* sind dürres, abruptes, atonales Geklingel. Mehr Anlockendes besitzt die von *Paul Hindemith* für mechanische Orgel geschriebene, produktive Phantasie verratende Musik zu »Das seltsame Haus«. In der anreizenden Musik zu der grotesken, pantomimischen Szene »Baby in der Bar« hat *Wilhelm Groß* mit Geschmack die Rhythmik der neuesten Tanztypen zu lebensvoller Ausprägung gebracht. In das Milieu paßt die zur Wiedergabe aufgerufene Jazzband nach ihrer klanglichen Tönung gut hinein. Die tänzerische Ausführung wurde von *Yvonne Georgi*, *Harald Kreutzberg* und *Mila Cirul* mit feschem Antrieb besorgt.

Ferner bescherte uns die Städt. Oper die *deutsche Uraufführung* der Oper »Beatrys« des flamländischen Komponisten *Ignaz Lilien*. Die nach dem Drama »Ik dien« von Hermann Teirlinck geschaffene textliche Unterlage steht dem Geiste nach den mittelalterlichen Myste-

rienspielen nahe und bildet ein echtes Theaterstück. Die Musik nimmt an jener Einstellung insoweit Anteil, als die Klostergesänge in altertümelnder Linearität der Stimmführung konzipiert sind. Ein Bild ausschweifender musikalischer Realistik stellt der 2. Akt vor, der allegorisch sich gebende Jahrmarkt des Lebens. Die Musik der Oper, im großen und ganzen modern orientiert, bietet uneinheitlich manches Interessante und Stimmungsvolle, vermag aber in ihrer Totalität das Gemüt nicht zu entflammen und fällt nach dem wirkungsvollen dramatischen Auftriebe am Schlusse des 2. Aufzugs im für seinen Inhalt ungebührlich geweiteten 3. Akt ab. Die Aufführung unter *Rudolf Krasselt* (musikalische Leitung) und *Hans Winckelmann* (Regie), in den Hauptrollen *Hertha Stolzenberg*, *Karl Hauß* und *Karl Giebel*, erreichte einen hohen Grad der Vollendung. *Albert Hartmann*

KARLSRUHE: Endlich hat sich die Landesbühne der Verpflichtungen entsonnen, die sie an einen so angesehenen, landsmännischen Komponisten wie *Julius Weismann* binden. Die *Uraufführung* der Oper »Schwanenweiß« hatte sie sich entgehen lassen, sich dafür aber die des neuesten Werkes Weismanns »Regina del Lago«, ein Vorspiel und sechs Szenen, gesichert. Das Textbuch hat *Erica Stuber* verfaßt, und zwar nach der gleichnamigen Novelle *Walter Calés*, der im Jahre 1904 selbst Hand an sich gelegt hat. Die Verse des jungverstorbenen Dichters sind von zauberhaftem Sprachklang und reizen zur Vertonung. Das Begebenheitliche in der Novelle ist durchaus symbolhaft, ja mit Willen unklar gehalten. Im letzten Sinne gemahnt die Dichtung an das Bibelwort: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Das Leben vor dem Tode gilt so gut wie nichts, erst das, was dem Tode folgt, ist das wahre Leben. So opfert sich die Prinzessin Blanche, die »Königin vom See« dem Baumeister Balthasar, der vielleicht den Tod selbst vorstellen soll. Daraus wird man nicht recht klug, wie überhaupt aus der ganzen Handlung nicht. Es gibt kein Gegenspiel darin, sie zerfließt. Man weiß, daß Julius Weismann kein Gewicht auf Kraft und Deutlichkeit des Geschehens legt. Er wartet auf ein Publikum, das gleich ihm auf die eigentlich dramatische Spannung verzichtet. Ob er es je finden wird? Schließlich erlebt doch selbst Blanche so etwas wie ein Schicksal; aber die künstlerische Gestaltung besteht nun nicht darin, uns vor diesem Schicksal möglichst kalt, fremd, unwissend zu halten, sondern es uns fühlbar nahe zu bringen. Dichten heißt doch nicht auflösen, willkürlich aneinanderreihen, unklar machen, vielmehr das Gegenteil. Das Textbuch wirkt in seiner Hilflosigkeit darum mehr als naiv. Die Musik Weismanns, edel, empfindungsvoll, melodienreich, zeigt ebenfalls das mosaikartige Aneinanderreihen. Die Instrumentation, modern (auch das Klavier ist einbezogen) lebt in Wohllaut, ebenso das schöne Zierwerk von Chören und Liedern. Von großem Reiz ist das Motiv der »Regina del Lago«. Oberspielleiter *Otto Krauß* und mit ihm Bühnenbildner *Torsten Hecht* waren mit Erfolg bemüht, den theaterfremden Vorgängen reale Erscheinungsformen zu geben und dabei doch das Geisternde, Spukhafte beizubehalten. Sehr originell waren die Kostüme *Margarete Schellenbergs*. *Rudolf Schwarz* schöpfte die Partitur überlegen und feinfühlig aus. *Steffi Domes* bot in der Titelpartie eine einheitliche Leistung von künstlerischem Ausmaß. Der Balthasar *Josef Rührs* war in Erscheinung und Darstellung vornehm. Julius Weismann wurde herzlich gefeiert. *Anton Rudolph*

KOBLENZ: *Hermann Ungers* erste große Oper »Richmodis von Aducht« gelangte unter *Erich Böhlke* im hiesigen Stadttheater zur *Uraufführung*. Die textliche Unterlage lieferte *Karl Erich Jaroschek*, nach dem gleichnamigen Spiel von Emil Kaiser, der die in Köln beheimatete Richmodis-Sage mit einem »Rahmenspiel« umgab, in dem Tod und Leben, als allegorische Figuren auftretend, um Richmodis' Seele wetten; die Sage empfing so einen tieferen Sinn und wurde Verkündigerin eines ethischen Gedankens: der Macht der überwindenden Liebe. In Ungers Komposition hat das Textbuch eine seine Klarheit in dem übersichtlichen Formenbau der musikalischen Gestaltung erfüllende Resonanz gefunden. Der Legendenton ist in der äußerst glücklichen Verbindung oratorienhafter und opernhafter Elemente, die neben dramatische Wirkungen rein musikalische stellt, gelungen. Die kraftvolle, markige, in Harmonik und Orchesterklang modern empfundene Tonsprache verwebt sich in Chorsatz und Tanz mit leicht archaisierenden Wendungen. Die Ökonomie in der Verwendung sämtlicher musikalischer Mittel prägt der Oper den Stempel eines ausgeglichenen, in allen Teilen wohl abgewogenen wahren Kunstwerkes auf. Die Wiedergabe unter der musikalischen Leitung Erich Böhlkes, der szenischen *Gerhard Amundsens*, und durch die Darsteller *Anna Manford*, *Tiny Debüser*,

W. Feucht, H. Hesse verhalf dem Werk zu ehrlichem, warmen Erfolg.

Wilhelm Virneisel

KÖLN: Nach dem üblichen Oster-Parsifal hat die Oper nach langer Pause wieder Pfitzners Palestrina in den Spielplan aufgenommen, der sich in Szene und Darstellung (Felix Dahn) auf das früher von Pfitzner hier selbst gegebene Vorbild stützen konnte. Es war eine hervorragende Bühnenleistung, die musikalisch vortrefflich und mit warmem Empfinden für den Stil des Werks von *Kurt Schröder* betreut wurde. Dem stark passiven Charakter der Titelrolle wurde *Ventur Singer* lyrisch schön gerecht, während *Emil Treskow* einen zielbewußten und gewaltigen Kardinal Borromeo zeichnete. Der Mozart-Zyklus für die Pressa-Ausstellung ist jetzt fertig, als ein besonderes Verdienst *Eugen Szenkars*, — nachdem nun auch die Entführung noch eine neue szenische Einkleidung durch *Hans Strohbach* erfahren hat, die mit nicht übertriebener Stilisierung das maurische Schloß in den Mittelpunkt stellt. Für die Sommergäste gedacht ist unter anderem eine von *Strohbach* und *Remond* glänzend aufgemachte Aufführung der Schönen Helena von Offenbach. Einiges aus dem versprochenen Programm nachzuholen hat die Oper noch für den historischen Opernzyklus.

Walther Jacobs

LEIPZIG: Es hat seinerzeit lange gewährt, bis ein deutscher Theaterdirektor es wagte, *Wedekinds* Kindertragödie »Frühlings Erwachen« auf die Bühne zu bringen. Erst im Jahre 1906 erfuhr das 1891 entstandene Werk eine Aufführung in *Max Reinhardts* Kammerspielen. Das Stück hatte damals einen starken, kaum je erhofften Erfolg und machte darauf die Runde über die deutschen Schauspielbühnen. Mittlerweile sind aber die Probleme, um die es sich in dem Stück handelt, ziemlich begrifflos geworden. Die wie mit chinesischen Mauern umgebene starre bürgerliche Welt ausgangs des vorigen Jahrhunderts ist verschwunden, und das heikle Thema der Pubertät ist inzwischen ungezählte Male auf der Schauspielbühne abgewandelt worden. Wenn also heute ein Komponist von dem vornehmen Geschmack *Max Ettingers* das Werk wieder hervorholte, um es auf der Opernbühne zu neuem Leben zu erwecken, so darf man sich von vornherein sagen, daß es ihm dabei nicht etwa darauf ankam, die sozialen und sexualen Fragen wieder aufzurollen, die seinerzeit Wedekind mit Einsatz seines ganzen Temperaments in dem Stück behandelte. Ettinger fand vielmehr in diesem scheinbar so krassen und exzentrischen Werk doch eine tiefpoetische Idee, die musikalische Saiten in ihm zum Klingen brachte. Und so ist denn aus dem beißend scharfen Zeitstück der neunziger Jahre eine lyrische Oper geworden, die freilich immer noch bedrückend schwer genug ist, um den ganzen fürchterlichen Ernst des behandelten Themas erkennen zu lassen. Ettinger hat aus der zugrunde liegenden Dichtung Wedekinds die Kindertragödie in aller Konzentriertheit herausgelöst. Nur durch Kürzungen war es möglich, den Stoff auf der Opernbühne überhaupt erträglich zu machen.

Den Komponisten Ettinger zeigt uns diese Partitur kaum von einer neuen Seite. Man weiß aus seinen früheren Opernwerken, daß er es versteht, wohllautend zu instrumentieren und den Singstimmen dankbare Aufgaben zu geben, daß er aber hohen Anforderungen nach der Seite musikalischer Charakteristik nicht immer zu entsprechen weiß. Diesen Gesamteindruck hinterläßt auch dieses jüngste Werk Ettingers. Es gibt darin einige mit großem Können geschriebene und dankbare Gesangspartien, wie insbesondere die Partie der Wendla und die als lyrische Baritonpartie gestaltete des Melchior, und es gibt auch eine Reihe sehr schöner musikalischer Stimmungsbilder, etwa in Wendlas Soloszene im Garten, oder bei der Begegnung Wendlas und Melchiors im Walde; und diese geschickte musikalische Stimmungsmalerei setzt sich zum großen Teil auch in den sinfonischen Zwischenspielen fort, die durch den häufigen Szenenwechsel notwendig werden. Trotz dieser wertvollen lyrischen Stellen kommt das Werk aber nicht zu einem einheitlichen musikalischen Gesamtstil. Für die beiden Kirchhofszenen fehlt es Ettinger an wirklich wuchtigen und überzeugenden musikalischen Akzenten, so daß die Anteilnahme des Hörers an diesen Stellen notwendig erlahmen muß. Dagegen ist die schauerliche Öde der Nacht, in der sich der in der Schule zurückversetzte Moritz das Leben nimmt, in einem eindrucksvollen musikalischen Bilde eingefangen.

Die Leipziger Oper hatte sich dieses Werkes, wie schon früherer Schöpfungen Ettingers, mit großer Liebe angenommen und verhalf ihm zu einem freundlichen Erfolg. Die eindrucksvolle Inszenierung schuf *Walther Brügmann*, das Musikalische gestaltete *Gustav*

Brecher mit der ganzen ihm eigenen Intensität und seinem feinen künstlerischen Empfinden. Besonders glücklich war die Hauptrolle der Wendla mit *Mali Trummer* besetzt, der sich in weiteren führenden Partien *Gertrud Wentscher-Lehmann* (Mutter), *Theodor Horand* (Melchior) und *Paul Beinert* (Moritz) zugesellten. *Adolf Aber*

MAILAND: In der Scala Erstaufführung von »Tien-Hoa« (Blume des Himmels), der neuesten Oper von *Guido Bianchini* nach dem Libretto von Giovacchino Forzano. Zwar gehört die dramatische Handlung nicht zu dem Besten, was Forzano geschrieben hat, doch zeigt sich die dem Schriftsteller eigene Geschicklichkeit in der wirksamen Gestaltung der Szenen. Die monotone, in Rhythmen und Akzenten einförmige Musik erregt wenig Interesse. Die künstlerische Inspiration ist schwach und ohne ausgesprochene Persönlichkeit. Puccini, dessen Beispiel vielleicht auch die Anregung für das Milieu gegeben hat, welches, wie das der Turandot, ein chinesisches ist, ferner typische Anordnungen, wie sie von Debussy und Strauß beliebt werden, beherrschen die ganze Oper, die, wenn auch mit einer gewissen Erfahrung auf dem Gebiet der Harmonie komponiert, doch als Ganzes den Eindruck erweckt, daß sie der sehr zahlreichen Gattung »unnützer Musik« angehört. Und unnütz ist die Musik, die weder etwas Schönes noch etwas Neues zum Ausdruck bringt, da sie ohne inneres Miterleben und ohne wahres Mitempfinden des Komponisten entstanden ist, wodurch allein ein Werk lebensfähig wird. Auch die szenischen Situationen sind von dem Komponisten nicht klar erfaßt und erschaut worden. In Bianchini ist der »Sinn für das Theater« noch nicht entwickelt, und infolgedessen auch nicht die Ausdrucksgewalt und Kraft des Kontrastes, die, namentlich die letztere, außerordentlich wichtige Elemente für die Oper darstellen, bei ihm aber blaß und farblos bleiben. Wegen einiger instrumentaler Vorzüge möchte ich indes die Beschreibung des Opiumhauses am Ende des ersten Aktes der Oper hervorheben.
Das Publikum der Scala hat der Oper des jungen Komponisten eine freundliche Aufnahme bereitet. Wir wünschen ihm für seine künftigen Schöpfungen mehr Originalität und eigene Inspiration als harmonische Eleganz. Die vorzügliche Aufführung wurde von Kapellmeister *Panizza* sorgfältigst geleitet.
Lodovico Rocca

MÜNCHEN: Einen starken Erfolg erzielte bei seiner hiesigen Erstaufführung Korngolds »Das Wunder der Heliane«. Der Stoff dieser Oper ist zweifellos im Grunde musikalisch und verlangt nach Musik, der Textdichter hat aber nicht vermocht, die symbolische Handlung in sinnfälliges Theater umzusetzen. Dem vollblütigen Theatermusiker Korngold ist es wohl gelungen, auch aus diesem bühnenfremden Buch Feuer zu schlagen und Szenen von zündender Schlagkraft zu schaffen, doch alle dramatisch ungesättigten Längen zu überbrücken, war auch er nicht imstande. Den Vorzügen der Partitur: die im besten Sinne theatralische Profilierung der Musik, der melodische Fluß der weitgespannten Bögen, das sinnlich blühende Orchesterkolorit und die Sanglichkeit der dankbaren, wenn auch etwas exponiert liegenden Solopartien stehen als Schwächen gegenüber der Eklektizismus der musikalischen Sprache, die harmonische Hypertrophie und die Überladenheit des Orchesters, dessen gleichmäßig üppige Klangfülle auf die Dauer abstumpft. Und trotz aller gewichtigen Bedenken kann ich die Sympathie einem Werke nicht versagen, das so laut für den Idealismus seines Schöpfers zeugt. Die Führung war in jeder Hinsicht hervorragend, vor allem das Verdienst des musikalischen Leiters *Carl Elmendorff*, wie der Träger der Hauptrollen *Wilhelm Rode* (Herrscher), *Maria Nezadal* (Heliane) und *Fritz Fitzau* (der Fremde). *Adolf Linnebach* hatte in ihrer zweckmäßigen Einfachheit außerordentlich stimmungfördernde Bühnenbilder geschaffen, deren reiche szenische Möglichkeiten der Spielleiter *Kurt Barré* in einer sinnvoll gegliederten und gesteigerten Szenenführung geschickt auszunützen verstand. *Willy Krienitz*

PRAG: Heute kann man es bereits ohne hypothetische Dämpfung sagen: In *H. W. Steinberg*, dem ersten Kapellmeister am *Deutschen Theater*, setzt sich die große Dirigententradition dieser Bühne in würdiger Weise fort. Er ist ein außerordentlicher Willensmensch, der mit grandioser Musikalität und ganz seltener Technik an die Materie herantritt. »Otello« und »Falstaff« (den er auswendig leitete) stellten Höchstleistungen dar, die ihm auf diesem Gebiete wenigstens, nicht so bald einer nachmachen wird. In *Leoš Janáčeks* »Kata Kabanowa« lernte man ein Seelendrama mit wenig dramatischer Aktion kennen. Der Komponist ist auch hier Instinktmusiker und vermag mit filigranster Motivarbeit in die feinsten

Falten des Stückes einzudringen, ohne die Großartigkeit der Konzeption zu vernachlässigen. Das Eruptive wußte Steinberg mit tiefdringender und aufwühlender Macht wiederzugeben. Die Titelrolle wurde von *Susanne Jicha* monumental hingestellt. Zwei einander nicht ganz ebenbürtige *Uraufführungen* haben Interesse erregt. *G. F. Malipieros* »Philomela und ihr Narr« ist ein typisch romanisches Stück, das über einem maeterlinckhaft angedeuteten Geschehen eine echt impressionistische Musik macht, die Tänze und Pantomimen in den Grenzen des Orgiastischen und Pompösen begleitet. Die tänzerischen Wandlungen symbolisieren den ewigen Kampf zwischen der sinnlichen und seelischen Liebe, den vor allem die Titelhelden allegorisieren. Eine nobel instrumentierte Musik schmiegt sich diskret den Bühnenbildern an, der Vokalsatz zeigt im Ariosen und Rezitativ italienischen Grundcharakter und zeitgemäßes Empfinden und führt eher zu lyrischem Besinnen als zu dramatischen Steigerungen. *Anatol Provaznik* läßt sich in seinem grotesken Musikdrama, das im Affenstaat der Makkaki spielt, etwas derber an. Er kommt von der leichteren Musik, und trotz aller Geschicklichkeit und trotz zu rühmender Musizierfreude erkennt man an den ersten Stellen die Vielfältigkeit von Stilen, die von Wagner und Strauß signiert sind. Die Eingänglichkeit der Provaznikschen Oper »Akaga« wird ihr sicher Freunde schaffen. Sie werden sicher nicht der Gruppe angehören, die an der originellen Musik der Gegenwart Freude haben. *H. W. Steinberg* hat beide Opern, in denen dem Tanz eine wichtige Rolle zukommt, das gegeben, was sie beanspruchen. Er hat die Feinheiten Malipieros freigelegt und die kräftige Musikalität Provazniks unterstrichen. Frau *Jicha* hat mit schöpferischer Genialität die Hauptfigur der erstgenannten Oper gesungen, die Szene unter *M. Semmler* (Bilder von G. Jilowsky) war in Ordnung. In der Affenkomödie konnte Fräulein *Rohne* mit guten stimmlichen Mitteln und mit ihrer angenehmen Erscheinung manchen gefährdeten Episoden ein höheres Niveau geben.

Im *Tschechischen Nationaltheater*, der reichsten Bühne des Staates, wurde heuer am Ausbau des Spielplans konsequent und eifrig gearbeitet. Neueinstudierungen früherer Repertoirewerke, die Vorbereitung des nächstjährigen Dvořák-Zyklus nehmen Zeit weg, so daß für Premieren wenig Platz vorhanden war. Immerhin hat neben *Rimskij-Korssakoffs* Oper »Sadko«, deren prägnante Wiedergabe rauschenden Beifall fand, eine wichtige Erstaufführung stattgefunden: *Leoš Janáčeks* »Die Sache Makropulos«, ein phantastisch-groteskes Stück (Kl.-A. Univ.-Edit., Wien), dessen Handlung in einer von natürlicher Sachlichkeit strotzenden Advokatenkanzlei spielt. Endlich ein Sujet für die Anhänger neuer Sachlichkeit in der Musik! Und doch ist der Librettist ohne Romantik nicht ausgekommen, da er als Hauptperson neben Advokaten und Sollizitator eine jugendliche, 300 Jahre alte Sängerin stellt, die glückliche Besitzerin eines für Rudolf II. erfundenen Rezeptes zur ewigen Verlängerung des Lebens. Ihr Schicksal bewegt den Zuschauer. Janáčeks Musik ist in einem echten »stile concitato« geschrieben. Ein Stil, dessen Erregtheit keinen Takt lang aussetzt und selbst während kurzer lyrischer Passagen durchbricht. Scharf rhythmisierte Wiederholungen von Motivsplittern, oft in gleicher Tonlage, oft in starrer Dynamik, beunruhigen den Hörer und peitschen ihn auf. Aufschreie markieren den musikalischen Verlauf, der durch gedrängtesten Aufbau gewinnt. Die Verdichtung der Melodik verkürzt die dramatische Spannung, die von selbst wirkt. Frau *Kejřová* hat die Hauptrolle der Emilia Marti hochachtbar verkörpert. Die Dekorationen *Čapeks* verbanden Bauhausstil mit einer blendenden Überphantastik. *Otokar Ostrčil*, der ungemein seriöse, mit großer Klarheit den Geist der Partitur interpretierende Operndirektor hat den eigenen Stil, den dieses sehr problematische Werk verlangt. Eine Publikumsoper? Kaum. Aber ein Kunstwerk besonderer Art. *Erich Steinhard*

STUTTGART: Deutsche Erstaufführung des »*Nero*« von *Arrigo Boito*. Fast könnte man meinen, die Zeit der »Großen Oper« sei wieder angebrochen. Aber das ist ein Irrtum, denn in »Nero« steckt doch etwas mehr als in der lediglich auf Entfaltung reichen Prunkes berechneten Oper nach Pariser Geschmack. Auch ist »Nero« keine frostige, historische Oper, vielmehr hat Arrigo Boito ähnlich wie in seinem »Mefistofele« eine tiefere Idee durchgeführt. Ein Buch, wie es der »Nerone« ist, mit seinen stark herausgearbeiteten Gegensätzen von christlicher Lichtwelt und finsterem Heidentum, von schrankenlosem, ja wahnwitzigem Cäsarendünkel und sanfter, bis zur Opferung des eigenen Ichs gehender Ergebenheit des glaubensstarken Christenmenschen, konnte nicht von irgendeinem beliebigen Libretto-

verfertiger herstammen. Hierzu gehörte eine Feder, die von einem Dichter geführt wurde. Arrigo Boito war Dichter *und* Komponist. Man muß einen Unterschied machen zwischen dem »Dichterkomponisten« und dem, bei welchem bald diese, bald jene Seite der Begabung kräftiger hervortritt. Bei Boito ist ganz ersichtlich der Musiker dem Dichter unterlegen. In seiner Musik findet sich nirgends etwas Packendes oder Markantes, nichts, was auf ihren Schöpfer als einen wirklichen Erfinder hinwiese, doch muß der Komponist ein feinausgeprägtes Gefühl für richtige Deklamation und für lyrischen Gesang gehabt haben. Die Chöre, als Musikstücke genommen, sind meisterlich, aber sie berühren sich mit dem Stil des weltlichen Oratoriums. Das Orchester, nicht eigentlich selbständig behandelt — es taucht nur eine kurze Einleitung zum Schlußakt auf —, gibt eine wohlklingende Begleitung oder es ist zur dramatischen Untermalung herangezogen. Den Sängern bleibt der Hauptanteil gesichert, und stets ist die Stimme ihrer Natur nach verwendet. Hieran erkennt man den Italiener, der in diesem Fall sich enger an die gute Tradition anschließt, als der weit rücksichtslosere, den Verismus vertretende Verdi.

Eine Bühne kann, wenn sie will, und wenn die Mittel dazu reichen, ein Spektakelstück aus dem »Nero« machen. Man hat in Stuttgart tief in den Beutel gegriffen und doch nur getan, was nötig war, um den vielen, ins einzelne gehenden szenischen Vorschriften zu genügen. Von ausgezeichneter Wirkung war die Darstellung des Oppidums, des Unterbaus des Zirkus Maximus. Bühnentechniker und Bühnenmaler hatten hier vorzügliche Arbeit geleistet. *Harry Stangenberg*, dem man wohl überhaupt die Annahme der Oper verdankt, wußte die großen Massen geschickt zu teilen und in Bewegung zu setzen; als fachkundiger Dirigent legte *Carl Leonhardt* die viele Schönheiten bergende, aber gänzlich unkomplizierte Partitur aus. Auf der Bühne hob sich durch eindringliche Charakterisierungskunst, die er an der psychologisch abstoßenden Figur des Nero meisterlich bewies, *Fritz Windgassen* hervor. *Moje Forbach* war für die Kundrygestalt der Asteria die geeignete Künstlerin, *Hermann Weil* sang den Simon Magus. Der Erfolg war da, es wird sich nun zeigen, ob er nur der Neuheit galt oder lokal beschränkt bleibt oder sich fortpflanzt auf andern Bühnen, die dem Stuttgarter Beispiel folgen.

Alexander Eisenmann

WIESBADEN: Auf Anregung *Paul Bekkers* ergänzte *Darius Milhaud* seine in den vorjährigen Baden-Badener Festspielen erstmals aufgeführte opéra-minute »Die Entführung der Europa« durch zwei weitere Werke gleichen Genres aus demselben Sagenkreis: »Die verlassene Ariadne« und »Der befreite Theseus« wurden, eingeleitet von der »Europa« im kleinen Hause des Wiesbadener Staatstheaters aus der Taufe gehoben. Die Minutenoper — nach Křeneks Begleitschrift im Programmheft eine Art »dramatisches Atom, kleinste, nicht weiter teilbare Einheit dramatischen Verlaufs« — ist sozusagen mit dem Zeitraffer komponiert; keines der drei Stücke dauert länger als eine Viertelstunde, die einzelnen Szenen beanspruchen nur 1—2 Minuten. Antiker Stoff, barocke Form und neuzeitlicher Klangwillen charakterisiert durch typisch-französische, im surrealisme wurzelnde Mentalität ergeben ein höchst subtiles Produkt, das sich in seiner Differenziertheit wohl nur dem Kenner ganz erschließt. Die ironische Grundhaltung legt einen Vergleich mit Offenbach nahe, aber alles ist doch wieder ganz anders. Milhaud übersteigert kühl-pathetisch den Ernst und führt ihn dadurch ad absurdum; eigentliche Komik verschmäht er. Diese blieb den köstlichen Bühnenbildern und Trachten *Alfred v. Bekkeraths* vorbehalten: nie sah man an Suffitten und Kostümteilen so freimütig seine Materie bekennenden Pappdeckel! In dieser Umgebung beschworen Chöre, antiker Form sich nähernd, den seltsam modulierten Geist des klassischen Altertums. Komponist, Regisseur, Intendant und Dirigent *(Joseph Rosenstock)* konnten lebhaften Beifall der auch von auswärts zahlreich erschienenen Interessenten entgegennehmen. Die Darsteller *Heinrich Hölzlin*, *Carl Köther*, *Eyvind Laholm*, *Edith Maerker* und *Therese Müller-Reichel* lösten stilsicher mit Geschick ihre wahrlich nicht leichte Aufgabe. Das Abonnentenpublikum stand der Minutenoper ziemlich hilflos gegenüber, wurde aber durch die, trotz einer feinen Altersblässe immer noch sehr anmutige »Serva Padrona« Pergolesis zum Schluß des Abends vollauf entschädigt und beglückt.

Vor einem Parkett der markantesten Erscheinungen des deutschen Musik- und Theaterlebens, in Gegenwart des Komponisten, des Kultusministers und des Generalintendanten Tietjen wurde im Staatstheater die traditionelle Maifestwoche durch die *Uraufführung* dreier Einakter von *Ernst Křenek* eingeleitet. Sämtliche Texte sind vom Komponisten verfaßt. Die

tragische Oper »Der Diktator« läßt in einem Schweizer Kurort einen kriegsblinden Offizier mit dem Titelhelden, der das Völkermorden entfesselte, zusammentreffen. Um den Verlust seines Augenlichts zu rächen, beschließt der Blinde mit seiner Frau den Tod des Diktators. Die Frau gewinnt den Zutritt zu dem Zimmer des Machthabers, woselbst sich dessen von banger Ahnung erfüllte Gattin verborgen hält. Von der suggestiven Persönlichkeit des Diktators bezwungen, läßt die Frau den erhobenen Revolver sinken, der Haß wandelt sich in Liebe. Schon will sie sich dem Feinde hingeben, da tritt dessen Frau in rasender Eifersucht hervor und richtet die Waffe auf ihren Mann. Die Frau des Blinden wirft sich dazwischen, sie fällt als Opfer. Durch den Schuß angelockt, kommt der Blinde hinzu und führt, zur Leiche seiner Frau sich vortastend, den Diktator an den Rand des Grauens ...

In der Märchenoper »Das geheime Königreich« findet ein Herrscher, der in Kämpfen mit den Rebellen zu unterliegen droht, durch die Rückkehr zu den geheimnisvollen Kräften der Natur sein besseres Ich und damit erneute Stärke zum Sieg über seine Widersacher. Zu der burlesken Operette »Das Schwergewicht oder die Ehre der Nation« gab Křenek der Ausspruch eines Diplomaten Anlaß, wonach für die Weltgeltung Deutschlands ein erfolgreicher Kanalschwimmer mehr bedeute als eine ganze Anzahl von Künstlern und Gelehrten. Das Zeitidol des ungeistigen, brutalen Kraftmenschen wird in der Figur des Preisboxers Adam Ochsenschwanz einer kaum zu überbietenden Lächerlichkeit preisgegeben. — Die nach dem mehr als problematischen »Jonny« Křenek gegenüber wohlberechtigte Skepsis hat sich diesmal nicht bestätigt. Trotz aller Vorbehalte angesichts der Unwahrscheinlichkeit des dramatischen, im Verismo verhafteten Geschehens und gewisser Äußerlichkeiten der Klangmittel wirkt namentlich der »Diktator« durch klaren Aufbau und energiegeladene Konzentration. »Das geheime Königreich« überrascht sehr im Gegensatz zu den schwachen lyrischen Partien des »Jonny« mit weicher, rührend-märchenhaft naturnaher Stimmung, die Koloraturen der »Königin« vereinen sich mit dem schwermütig-heiteren Gesang des »Narren« zu einem silbernen Traumgespinst voll Farbe und Duft. Hier zeigt sich auch, daß die Tonalität mit einem lebendigen, gegenwartsnahen Klangbild durchaus vereinbar ist; es kommt eben, wie überall, auf das »Was«, nicht auf das »Wie« an! — Das »Schwergewicht« schließlich, als musikalisch-harmlose Verulkung gedacht, wirbelt, stürmische Heiterkeit erweckend, mit tänzerisch-beschwingten Rhythmen die burlesken Geschehnisse in ein tolles Durcheinander. — Alles in allem: aus einer erstaunlichen Vielseitigkeit entwickelt sich ein Profil noch nicht ganz eindeutig, jedoch dem zeitgenössischen Tonschaffen eindringlich aufgeprägt. — Von dem rauschenden Erfolg der von *Paul Bekker* inszenierten, mit wundervollen Bühnenbildern und Kostümen G. T. Buchholz' ausgestatteten Einakter gebührt ein Hauptanteil der feinnervigen Leitung *Joseph Rosenstocks*; Solisten und Chöre trugen zum Gelingen des für die Wiesbadener Theatergeschichte recht bedeutsamen Abends aufs beste bei. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Den wenigen Ereignissen, die sich in der abklingenden Saison zugetragen haben, ist als bedeutungsvoll der *Kongreß der Autoren und Tonsetzer* vorauszuschicken, der in Berlin getagt hat. Da überdies die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* zugleich ihren *25. Geburtstag* feierte, wurde die Bedeutung dieser Tagung für die Komponisten noch unterstrichen; und es war nur selbstverständlich, daß sie auch in mindestens einer Aufführung und in einem Konzert unter Leitung von *Richard Strauß* zum Ausdruck kam. Denn es ist ihm nachzurühmen, daß er neben dem verstorbenen *Friedrich Rösch* am nachdrücklichsten für die Erträgnisse kompositorischer Arbeit eingetreten ist.

Während der Kongreß sich für die 50jährige Schutzfrist aussprach, wurde auch in den Erörterungen über die Rechte der Komponisten der veränderten Lage Rechnung getragen. Denn wir mögen uns noch so sehr auf den Idealismus des Schaffenden berufen: es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß in der Welt der Maschine und der mechanischen Wiedergabe von Kunstwerken das Schöpferische mit dem Wirtschaftlichen viel enger verknüpft ist als früher. Freilich muß gerade in solcher Zeit Produktion von Reproduktion viel schärfer abrücken. Nun, der Tantiemenertrag ist dank der Genossenschaft nicht gering; hoffen wir, daß die schöpferische Quelle der Tantiemen in Zukunft immer reicher fließt.

Das siebente Sinfoniekonzert unter *Erich Kleiber* bedeutete zugleich das Finale seiner Tätigkeit in der Kroll-Oper. Von nun an werden diese Konzerte wieder im Opernhaus

stattfinden. Aber dieses siebente brachte doch zwei Neuheiten: *Béla Bartóks* 2. Klavierkonzert war es freilich für die Musikwelt im allgemeinen nicht, weil man es schon beim Frankfurter Musikfest gehört hatte. Für Berlin nur war es neu. Und, soweit das Publikum in Betracht kommt, zweifellos anstößig. Das würde eigentlich für das Werk sprechen, denn wie die Besucher der staatlichen Sinfoniekonzerte im Durchschnitt beschaffen sind, und wie sie sich gewöhnlich der wirklichen Neuheit gegenüber verhalten, ist ja bekannt. Daß hier bei Bartók das Neue zugleich das Absonderliche ist, mindert allerdings seinen Wert. Nach dem ersten Satz, der noch etwas Petruschka-Stimmung in sich hat, wird die dogmatische Verranntheit eines charaktervollen Meisters offenbar, der auch mit seinem Klavierspiel die unerbittliche Härte seines dreisätzigen Stückes unterstreicht. Gefeiert ist er bestimmt nicht worden. Um so süßer schmeckte eine Sinfonie *Erwin Schulhoffs* in fünf Sätzen. Sie ist im Grunde eine Suite und als solche zu lang. Sie hat sehr viel virtuose Aufmachung, richtet sich nach den besten französischen Mustern aus und steuert mit Zielsicherheit auf die Wirkung los. Die bleibt ihr auch nicht versagt.
Das *Orchester der Städtischen Oper* hat sich nunmehr soweit entwickelt, daß es unter *Bruno Walter* für das Mahler-Denkmal und durchaus im Sinne Mahlers konzertieren darf.
Adolf Weißmann

BAMBERG: *Karl Schäfer*, der in der hiesigen, künstlerisch ziemlich konservativ eingestellten Stadt als Pionier für die musikalische Moderne wirkt und wirbt, veranstaltete im historischen Böttinger-Hause eine »intime Abendmusik«, in der neben den reizvollen »Sieben Liedern aus einem Frühling« von *Willi Gernsheim*, einem jungen, talentvollen Mannheimer, den etwas melancholischen »Stimmungsbildern aus der Jugend« für zwei Violinen von *Stefan Frenkel* und der sehr problematischen, chinesischen Suite für Sopran und Cello von *Hugo Herrmann* auch drei einheimische Komponisten, teilweise in Uraufführungen zu Worte kamen. Von *Lukas Böttcher* kam eine Phantasie für Klarinette und Klavier zum Vortrag, deren Titel »Einsamer Wanderer« schon die romantische Sphäre vermuten läßt, deren Übertragung in eine gemäßigt moderne Tonsprache dem sympathischen Tonsetzer überzeugend gelungen ist. Die *Uraufführung* einer Serenade für Klarinette, Bratsche und Cello von *Alfred Küffner* interessierte in gleichem Maße durch straffe rhythmische Gestaltung, wie durch vornehme Melodiebildung, die auf die Eigenart der einzelnen Instrumente gebührende Rücksicht nimmt. Einen sehr guten Eindruck hinterließen auch zwei Sätze für Violine und Klavier von *Max Schmidtkonz*, die in einer gut durchgearbeiteten *Uraufführung* von *Ernst Schürer* (Violine) und *Karl Schäfer* (Klavier) zu packender Wirkung gebracht wurden.
Franz Berthold

DANZIG: Aus einer Reihe verspäteter Erstaufführungen sei diejenige von Mahlers »Auferstehungssinfonie« hervorgehoben, die in den Städtischen Sinfoniekonzerten unter Leitung von *Cornelius Kun* eine starke Wirkung erzielte. Verlorene Liebesmühe wandte dieser Dirigent dagegen an die Es-dur-Sinfonie seines österreichischen Landsmanns Franz Schmidt, einer liebenswürdigen, zum Lyrischen neigenden Begabung, der aber für die Monumentalform Bruckners die Spannkraft fehlt. Musik von vorgestern, wie diese Sinfonie, sind auch Georg Vollerthuns neue Orchesterlieder »III. Liederkreis Agnes Miegel«, die, instrumental überladen, in Einzelheiten zerbröckeln. Ganz im Gegensatz dazu genoß man mit Entzücken die altklassische Klangwelt, in die ein Philharmonisches Konzert unter *Henry Prins'* feinfühliger Leitung, mit der einzigartigen *Alice Ehlers* am Cembalo versetzte. Als bedeutsames Ereignis im hiesigen Konzertleben muß noch eine würdige Wiedergabe der Missa solemnis durch den *Lehrergesangverein* unter *Richard Hagel* erwähnt werden. Von auswärtigen Künstlern hinterließen besonders starke Eindrücke *Rudolf Serkin*, das *Guarneri-* und das *Busch-Quartett*. *Heinz Heß*

DESSAU: Im 10. Abonnementskonzert der *Kapelle des Friedrich-Theaters* gelangte eine Sinfonie *Karl Winklers*, des ersten Kapellmeisters am genannten Institut, zur *Uraufführung*. Sie ist auf diesem Gebiet das Erstlingswerk des jungen Komponisten, der sich mit Liedern und im Bereich der Kammermusik bereits anerkennenswert hervorgetan hat. In seiner Sinfonie beherrscht Karl Winkler die gesamte Orchestertechnik nach Zeichnung und Farbe geradezu virtuos. Auch die Form zeigt sich gewahrt. Nicht auf derselben Stufe wie das mehr Äußerliche erscheint die innere Bedeutsamkeit des Werkes. Man vermißt trotz mancher mehr versprechender An-

sätze die Größe und Tiefe der musikalischen Gedanken, ihre Verknüpfung und logische Entwicklung. In jedem Satz fehlt die große Linie. An ihre Stelle tritt je länger, je mehr ein mosaikartiges Gestalten, dem es an stärkerer Überzeugungskraft gebricht. Immerhin ist das Werk als eine beachtenswerte Talentprobe zu bewerten. Unter persönlicher Leitung des Komponisten gab es einen starken äußeren Erfolg. *Ernst Hamann*

DÜSSELDORF: Der rührige einheimische Baritonist *Heinrich van Helden* setzte sich außer für Lieder Mussorgskijs (die man bei uns kaum kennt!) für verschiedene Neuheiten ein. *Philipp Jarnachs* op. 15 stellt die Liedgruppe mit zwiespältigen stilistischen Mitteln scharf nebeneinander, belastet mitunter Volksliedartiges mit allzu kühl-raffiniertem Tonspiel, weiß aber doch auch oft wundervoll zarte Pastelltönung zu geben. Wesentlich herber sind die zur *Uraufführung* gelangenden Petrarca-Sonette von *Hans Ebert*, die stellenweise starke Konzentration erreichen. *Joseph Neyses* hat in echt Bachschem Stil das »Musikalische Opfer« neugeordnet und instrumental ergänzt. Der bescheidene Musiker hätte verdient, daß diese vornehme, kammermusikalische Fassung auch andernorts berücksichtigt würde. Denn sie bedeutet eine sehr wertvolle Bereicherung des instrumentalen Schaffens Bachs. *Hans Paulig* erwarb sich mit dem tüchtigen Volkschor »Freiheit« ein ganz besonderes Verdienst durch die *erste strichlose* Aufführung des »Barbier von Bagdad« (sogar mit Einschluß des noch nie erklungenen Begrüßungschores des Kalifen). *Walter Gieseking* ließ mit gleicher überlegener Sicherheit Casellas kapriziöse Partita und Mozarts C-dur-Konzert nacherleben. Wundervoll geschlossene Aufführungen der Matthäus-Passion und der Neunten unter *Hans Weisbach* bildeten angeblich den Abschluß der Saison; doch steht noch eine große und bedeutsame Nachwelle in Sicht. *Carl Heinzen*

GENF: Ein Ereignis: Die Debussy-Feier des vor einem Dezennium verstorbenen französischen Meisters durch *Ernest Ansermet*, das *Orchestre* und den *Chœur Romand*. Zur Aufführung gelangten das Chorwerk »Martyrium des heiligen Sebastian« und das grandiose Tongemälde »Das Meer« für großes Orchester. »Vom Morgengrauen bis Mittag auf dem Meer« stellt eine ununterbrochene Steigerung aus dem Halbdunkel vom Fließen bis zum Überschäumen von Myriaden lichttrunkener Wellen dar. Der zweite Teil, »Das Spiel der Wellen«, bildet ein keckes Scherzo, wo im ewigen Wechsel weiße Schaumwellen über die tiefblaue Meeresfläche fluten. »Zwiegespräch von Wind und Wasser« ist das Finale überschrieben: ein wuchtiges Anstürmen und Zurückfluten rauschender Akkorde, bis die Blechbläser in blendender Klarheit die Versöhnung der feindlichen Elemente verkünden. Nebenbei: Die Historiker des heutigen Jazz sollten die Linie nicht übersehen, die zur Harmonik und zum differenzierten Orchesterklang eines Debussy zurückführt, der ja auch als erster den Cakewalk geadelt hat.

Als Erstaufführungen seien erwähnt: Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart für Orchester, deren abgerundete Wiedergabe dem hier zu wenig bekannten deutschen Meister neue Freunde gewann. Weniger gefiel die Fantasie »Musik« für Violine und Orchester von *Rudi Stephan*.

Von den Schweizern steht Ernest Bloch mit seiner leidenschaftlichen, energiegeladenen, hebräischen Rhapsodie »Schelemo« für Cello und Orchester im Vordergrund, der *Maurice Maréchal* Feuer und Glanz verlieh. Zwei Lieder für Sopran und Orchester von *Henri Gagnebin* und zwei Psalmen für Chor und Orchester nach Texten und Melodien männlich-herber Hugenottenlieder von *Jean Binet* wurden *uraufgeführt*. Die »Variationen auf ein tessinisches Thema« — das schöne Königslied »Noi siamo i tre re« — aus der 3. Sinfonie des Berner Kapellmeister *Fritz Brun* fesseln durch ihren melodischen und rhythmischen Schwung. Im großen Frühjahrskonzert sang der gemischte Chor des »Chant sacré« die Lukas-Passion seines Dirigenten *Otto Barblan* in der Kathedrale. Ein mit Bienenfleiß erarbeitetes, ernstes Werk eines Polyphonikers gemäßigt moderner Richtung.

Der den Franzosen Debussy und Ravel verpflichtete polnische Musiker *Karl Szymanowski* bot dem internationalen Publikum der Völkerbundstadt Einblick in sein Schaffen. Die in Paris beheimatete Polin *Wanda Landowska* entzückte wiederum durch ihr Spiel auf dem Cembalo in bekannten Werken von Händel und Mozart mit improvisierten Kadenzen; verzichtete jedoch bedauerlicherweise auf das versprochene Kammerkonzert des Spaniers Manuel de Falla, dieses Magiers moderner Klangmischung. Die zahlreichen Darbietungen erstklassischer Kammermusik-Vereinigungen des Auslands überstrahlten

Adolf und *Hermann Busch* und *Rudolf Serkin*. An drei Abenden errangen sie mit sämtlichen Klaviertrios und Variationen Beethovens einen beispiellosen inneren und äußeren Erfolg. Während Ernest Ansermet als Gastdirigent in Frankreich, England und Rußland konzertierte, leiteten *G.-M. Witkowski*, *Volkmar Andreae*, *Robert F. Denzler* und *Felix Weingartner* unser Orchester. So erfreulich diese Begegnungen sein mögen, lassen sie leider keinen Zweifel mehr offen, daß Genf den vielbegehrten Führer seines Musiklebens früher oder später verlieren wird. *Willy Tappolet*

HILDESHEIM: Der Februar hat den Hildesheimern zwei bedeutsame Konzerte gebracht. Die *Akademische Orchestervereinigung Göttingen* spielte unter Leitung seines jungen, hochbegabten Dirigenten *Fritz Lehmann* Werke von Gibbens, Humphrey, Bach und Mozart. Der *Hildesheimer Madrigalchor* brachte unter Leitung von *Kobelt* zwei neuzeitliche a cappella-Schöpfungen: den 1. Psalm des *Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen (Uraufführung)* und die Messe in a von *Kurt Thomas*. Das Werk des Landgrafen gehört der neuromantischen Richtung an; das Studium von Brahms und Herzogenberg spricht aus ihm. Die etwas unruhige Stimmführung (mehrfache Fugato-Sätze) läßt die Komposition klanglich etwas spröde erscheinen; doch finden sich in den ruhigeren Teilen Stellen von unmittelbar packender Wirkung.
Fritz v. Jan

KÖLN: In den *Gürzenich-Konzerten*, die *Hermann Abendroth* mit prächtigen Aufführungen von Verdis Requiem und Bachs Matthäus-Passion abschloß, spielte *Béla Bartók* sein vom Frankfurter Internationalen Musikfest bekanntes Klavierkonzert, — als eine Art künstlerischer Ehrenrettung des Komponisten, dessen Pantomime vom Wunderbaren Mandarin im vorigen Jahre im Opernhaus einen Skandal hervorgerufen hatte. Er erzielte nur einen Achtungserfolg. *Szenkar* brachte in einem Opernhauskonzert neben Schönbergs Verklärter Nacht und Schuberts C-dur-Sinfonie zum ersten Male in Köln Strawinskijs Frühlingsweihe, die eigentlich nur im Zusammenhang mit dem Bühnentanz ihre ästhetische Rechtfertigung findet, deren rhythmische Kraft und fast brutale Dynamik und Klangmischung vom Dirigenten ohne Schwäche, doch mit kultiviertem Klangsinn versinnbildlicht wurden. Die *Gesellschaft für neue Musik*, die schon Strawinskijs Geschichte vom Soldaten aufführte, hatte einen zweiten großen Abend mit drei Kammermusiken Hindemiths, der selbst bei der *Uraufführung* des Werks 36, I als Solobratschist mitwirkte. Neben manchen leerlaufenden Stellen und gleichartigen Wirkungen war der Gefühlsausdruck und die Intimität der kammermusikalischen Aussprache, die immer mehr reifende stilistische Eigenart Hindemiths unverkennbar. *Ludwig Rottenberg* dirigierte das *Orchester Kölner Kammermusiker*. Erwähnenswert ist noch, daß der *Konzertverein* unter *Hans Morschel* eine recht annehmbare Aufführung von Beethovens Neunter zuwege brachte und sodann Kölner Komponisten zu Wort kommen ließ: F. W. Franke (Orgelvariationen), Hermann Unger (»Nächtlicher Zug«), Richard Trunk (Serenade), Heinrich Lemacher (Marienlieder) und Martin Friedland mit einer hier noch unbekannten, frischen Ouvertüre zu Rostands Lustspiel »Die Romantischen«. Das *Orchester des Westdeutschen Rundfunks*, das für seine öffentlichen Konzerte erste Solisten verpflichtet, hat nach einer teilweisen Neubesetzung unter *Buschkötters* Führung einen bemerkenswerten Aufschwung genommen. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: *Das erste Orchesterkonzert ohne Dirigenten*, das bisher in *Deutschland* stattfand, veranstaltete das *Leipziger Sinfonie-Orchester* in der Alberthalle in Leipzig. Die Eigenart dieses Ereignisses hatte eine nach Tausenden zählende Hörerschar in den Riesenraum geführt, und auch der mit einiger Skepsis dem Unternehmen gegenüberstehende Kritiker muß eingestehen, daß der künstlerische Erfolg des Abends über Erwarten groß war und neue Perspektiven für die Pflege eines Orchesterspiels als *Ensemblekunst* zu eröffnen geeignet ist. Überraschend war zunächst schon der äußere Eindruck, den das Orchester auf dem Podium an diesem Abend machte. Wir sind gewöhnt, das Orchester strahlenförmig um das Dirigentenpult sitzen zu sehen, alle Musiker mit dem Blick nach dem Stab des Gewaltigen, der ihnen seine Auffassung des zu spielenden Werkes aufzwingen soll. An diesem Abend aber hatte sich der Halbkreis zum Kreis geschlossen. Alle Musiker sitzen so, daß sie sich gegenseitig sehen können, die Streicher umschließen im großen Ring die Bläser. Es muß zunächst festgestellt werden, daß diese in gewissem Sinn »konzentrierte« Sitzordnung dem Klang außerordentlich dienlich ist. In der

akustisch recht spröden Alberthalle wurden so Klangwirkungen erzielt, die man sonst an dieser Stelle nicht erleben kann. Das Orchester hatte sich seine Aufgabe nicht leicht gemacht. Die Spielfolge enthielt drei Hauptwerke Beethovens: die Eroika, das Violinkonzert (meisterlich vorgetragen von *Gustav Havemann*) und die Egmont-Ouvertüre. Werke also, die wohl jeder Besucher des Konzertes aus Dutzenden von Aufführungen unter berühmten Dirigenten her kannte und denen gegenüber er also genügend Vergleichsmaßstäbe hatte. Der eigentliche künstlerische Erfolg des Abends bestand nun darin, daß keineswegs ein toter und unpersönlicher Eindruck durch die Darbietungen des Orchesters hervorgerufen wurde. Derartige Experimente wären zur Wertlosigkeit verurteilt, wenn sie weiter nichts darstellten als das Ergebnis wochenlangen, freiwillig auf sich genommenen Drills. Davon konnte aber an diesem Abend keine Rede sein. Es zeigte sich, daß, selbstverständlich nach genügender technischer Vorbereitung, die Gemeinschaft eines Orchesters auch ohne die Inspiration eines Einzelnen beweglich musizieren kann, daß sie Tempomodifikationen eintreten läßt, daß sie, mit einem Wort gesagt, mit der Musik zu atmen versteht. War das schon in den reinen Orchesterwerken zu bewundern, so noch mehr in der gewiß schwierigen Bearbeitung des Violinkonzertes, das nach dieser Richtung ganz außergewöhnliche Anforderungen an das Orchesterensemble stellte. Über die Frage, ob man sich nach einer Reihe derartiger Konzerte nicht trotz allem wieder nach einer ausgesprochenen Führer-Persönlichkeit am Pult sehnen würde, braucht nach diesem ersten Abend nicht diskutiert zu werden. Das Publikum zeigte sich in einer Weise enthusiasmiert, wie man es in Konzerten *mit* Dirigenten nur ganz selten feststellen kann. Und daß dieser Abend in der Leipziger Alberthalle für die Geschichte der deutschen Musikpflege eine nicht zu unterschätzende Bedeutung hat, scheint mir, alles in allem genommen, außer Frage zu stehen. *Adolf Aber*

MÜNCHEN: Die nun auch in München erfolgte Aufführung von Bachs »Kunst der Fuge« bot willkommene Gelegenheit, sich mit Wolfgang Graesers Bearbeitung auseinanderzusetzen. So sehr das grandiose Fugenwerk durch das neue instrumentale Gewand an Abstraktheit verliert und an unmittelbarer, klangsinnlicher Wirkung gewinnt, kann ich doch meine ernstesten Bedenken gegen das Vorgehen Graesers nicht unterdrücken. Am schwersten fällt ins Gewicht, daß durch die Instrumentation ein bachfremdes, romantisches Element in das Werk getragen wird: die Farbe überwuchert die Zeichnung. Die Aufführung unter *Siegmund v. Hausegger* war von letzter Vollkommenheit. — Eine Stunde fruchtbarer Belehrung und erlesenen Kunstgenusses bereitete eine Morgenveranstaltung »Musik im Mittelalter« des *Erlanger Collegium musicum* unter *Gustav Becking*, das seine Absicht, durch stiltreue, der alten Aufführungspraxis so weit wie nur irgend möglich angepaßte Wiedergabe der unverfälschten Originalwerke ein lebendiges Bild von der mittelalterlichen Musik zu geben, im schönsten Sinne erreichte und dabei herrliches altes Musikgut spendete. — In einem a cappella-Konzert des glänzend disziplinierten *Domchores* unter dem feinsinnigen, vorbildlichen Chorerzieher *Ludwig Berberich* gelangte die achtstimmige Motette »Werkleute sind wir« von dem jungen, hochbegabten *Karl Marx* zur *Uraufführung*, ein mit sicherem formalem Gefühl wirkungsvoll gesteigertes, in einem kunstreichen, klingenden Satz geschriebenes Werk von außergewöhnlicher Kraft des Ausdrucks und Plastik der musikalischen Diktion. Weniger Freude erlebte man an den Arbeiten *Hermann Reutters*, dem die *Vereinigung für zeitgenössische Musik* einen ganzen Abend gewidmet hatte. Neben anderem hörte man als *Uraufführung* »Die Landschaft«, Miniaturen für Violine und Klavier und »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke von Rainer Maria Rilke« für Gesang und Klavier, alles Proben einer mit eisiger Verstandeskälte ausgeklügelten, raffinierten Linienführung ohne jede harmonische Bindung und klangliche Rücksichten. *Willy Krienitz*

NEAPEL: Der *Konzertverein Scarlatti* veranstaltete im Saal des Konservatoriums von San Pietro a Majella die Erstaufführung von *Honeggers* »König David« mit außerordentlich starkem Erfolg. Die Aufführung bedeutet die erste Annäherung des konservativen, süditalienischen Konzertpublikums an moderne Musik, nachdem bisher alle Werke von Schönberg bis Pizzetti eine runde Ablehnung erfahren hatten. *Maximilian Claar*

PARIS: Der März — das Ende der ersten Hälfte des Konzertwinters — hat uns kurz hintereinander drei Werke von *Bruckner* be-

schert. Im Saal Pleyel hörten wir vom Straßburger *Chœur de Saint-Guillaume* unter *Munchs* Leitung (nach der Matthäus-Passion von Bach) seine in Paris noch unbekannte Messe in f-moll und in der Notre-Dame vom *Colonne-Orchester* und *-Chor* unter *Josef Nilius* aus Wien seine 9. Sinfonie und das Tedeum. Die ausgezeichnete Aufführung im Konzertsaal, namentlich der Messe, mit den Damen *Mihaczek* und *Debonte* hatte mehr Eindruck hinterlassen als die beiden anderen Werke in der Kathedrale. Diese zwei Veranstaltungen waren für Künstler wie Publikum wohl ein Ereignis, man kann jedoch mit Recht sagen, daß Bruckners Musik in Paris noch keine zahlreichen Anhänger gefunden hat. Vielleicht regen die eben gemachten Versuche die Sinfoniegesellschaften an, seine Werke künftighin in ihr Programm aufzunehmen, um sie ihren Abonnenten und Stammbesuchern besser bekanntzumachen. Im Augenblick verhält man sich noch in der Reserve. Das ist der Eindruck, den ich aus den beiden Unternehmungen im März gewann.

Man kommt noch immer nicht von der Stelle: Beethoven, Wagner, Berlioz, Mozart und einige Moderne, die »Geld bringen«, zwar wenig nur, den großen Konzerten jedoch erlauben zu leben. Wenig Neuigkeiten und wenig Bedeutendes. Bei den Colonnes ein Concerto im klassischen Stil (in der Art des Brandenburgischen Konzerts von Bach) von Vincent d'Indy, bei den Pasdeloups ein Bruchstück aus Florent Schmitts »Petit Elfe Ferme-l'œil«, bei den Lamoureux eine »Légende héroique« von Grassi, der noch immer von seinen siamesischen Erinnerungen inspiriert wird, im Conservatoire der zweite Akt von Ducas' »Ariane et Barbe-bleue«, das sind so beinahe alle Novitäten der Sinfoniegesellschaften. In den Straram-Konzerten ein Auszug aus Tournemires »Don Quichotte«, »Mystère« von Tscherepnin, Strauß' Suite »Bürger als Edelmann« und eine Sinfonie von Roussel.

Das Osterfest hatte das Musikleben im April zeitweise unterbrochen. Die großen Gesellschaften haben ihre Saison beendet. Einzig die Pasdeloups veranstalteten noch zwei Konzerte verschiedener Art: eines mit amerikanischer Musik unter Leitung von *Sándor Harmati* und unter Mitwirkung der Pianistin *Frances Nasch*, die ein Concerto von Mac Dowell spielte. Von den anderen Werken des chronologisch bunten Programms dieses Abends: einer Ouvertüre von Leo Sowerby »Comes autumn times« nach einem Gedicht von Blies Carman, »A Kiss in Xanadu«, einer aus einem musikalisch-humoristischen Stück hervorgegangenen Pantomime von Deems Taylor und »Pan and the Priest« von Horwad Hanson scheint Charles Griffes' »The pleasure Dome of Khubla Khan« das beste zu sein. — Das nicht minder abwechslungsreiche, doch mehr zeitgenössische polnische Konzert unter *Rhené-Baton* brachte zuerst eine Sinfonie in a-moll von Alexander Tansman. Von dem Werk wurde eigentlich nur der dritte Satz, eine Art Scherzo, anerkannt. Eine Humoreske von Perkewski, von *Hermelin* hervorragend am Flügel wiedergegeben, wurde besonders für letzteren ein Erfolg. Mit einer Reihe von Liedern von Szymanowsky »Siopiewnie« ersang sich Frau *Cesbron-Viseur* starken Erfolg. Ein langes Bruchstück aus dem Ballett »Amour« von E. de Morawski hinterließ mehr trügerischen Eindruck, da ihm thematische und rhythmische Eigenart fehlen. — Die Straram-Konzerte haben ihre Serie der 20 Abende noch nicht beendet. Man bot bisher einige neue und auch selten gehörte Werke, z. B. die Sinfonie in b-moll von Roussel und eine solche von Le Flem, die seit 22 Jahren nicht aufgeführt worden ist und trotz ihres Alters durch jugendliches Feuer und glückliche Anklänge an die bretonische Folklore interessiert. Der Pianist *W. Frey* errang Beifall für ein interessantes Concertino von Conrad Beck, dessen Modernismus sich hinter klassischen Formen versteckt. Ferner spielte er das in Paris selten gehörte Konzertstück von Weber. *Straram* dirigierte noch »Aus Italien« von Richard Strauß und als Erstaufführung die »Danses africaines« von Villa-Lobos.

Ein *Debussy* anläßlich seines zehnjährigen Todestages gewidmetes Konzert brachte seine »Ode à la France« zu Gehör, ein nachgelassenes Werk, das zu Diskussionen Anlaß gab, da es (Debussy hatte nur Skizzen davon hinterlassen) aus der Studienzeit des Komponisten (1882—1884) stammt, also eine Schüleraufgabe aus dem Conservatoire darstellt. Seine Aufführung begründete nur der Vorwand des »Unbekannten«. Man hätte den Gedenktag würdiger begehen sollen. Übrigens stand man der Veranstaltung allgemein ziemlich gleichgültig gegenüber. — Bei den Philharmonischen Konzerten ist noch das Erscheinen Kapellmeister *Schedler Petersens* mit skandinavischer Musik zu vermerken. Er vermittelte uns die 3. Sinfonie von Carl Nielsen, »Avalon« von Peder Gram, ein Konzert »Le Fleuve« von Palmgren, das *Johansen* spielte, usw. — Von

den Sängern und Sängerinnen, die sich in den letzten Wochen in Paris hören ließen, seien erwähnt: *Emmy Krüger, Gabrielle Joachim* (mit dem *Roth-Quartett*), *Marga Freund* usw. — Die geistliche Musik während der Ostertage hat wie gewöhnlich die Aufmerksamkeit auf die berühmten *Sänger von Saint-Gervais* (diesmal von *Le Flem* dirigiert) und ihre Aufführungen der Meister der Renaissance gelenkt.
Die mechanische Musik, die radiophonische sowie die Ätherwellenmusik, unlängst von Professor Theremin vorgeführt, ist fortgesetzt Gegenstand von Sitzungen, die Akustiker wie Musiker interessieren. Die Herren *Laumonier, Fromaigeat* usw. lassen ein dynaphonisches Orchester erklingen: Zusammenspiel von fünf Dynaphonen und Dynaphonsoli mit Klavierbegleitung usw. Der Versuch scheint noch nicht abgeschlossen zu sein.

J. G. Prod'homme

PRAG: Starkes Konzertleben während der ganzen Spielzeit. Aber keine Ereignisse auf dem Gebiet neuer Orchesterkomposition. Wohl kann man die Interpretationen *H. W. Steinbergs* im deutschen und tschechischen Konzertsaal als höchst auffallende, im Gedächtnis verankerte Taten bezeichnen. *W. Talich*, der Chef der tschechischen Philharmonie, der einen bedeutenden Teil des Jahres als Konzertdirigent in Schweden und Schottland verbrachte, hat, suggestiv wie immer, und mit einer Stileinfühlung schärfster Individualität einen Zyklus sämtlicher Orchesterwerke *Vitezslav Nováks* gebracht, der sehr lehrreich war und der ernsten, ursprünglichen Musiksprache des bekannten Tonsetzers wieder neue Freunde zuführte. Wichtig waren das *italienische, englische, russische, südslawische* und *bulgarische Musikfestival*, Abende, an denen man mehr oder weniger bemerkenswerte Werke mehr oder minder interessanter Tonsetzer zu hören bekam, ohne dabei das Gefühl zu verlieren, daß derartige Programmauszüge doch nur ein einseitiges Bild des Schaffens einer Nation oder einer Nationalitätengruppe geben könne. *A. Bednóvi* dirigierte talentierte Werke von *B. Taraba* und *V. Polivka*, die 3. Sinfonie *H. Vojáčeks;* sie bestätigte meine Ansicht über sein früheres Schaffen. Hauptdirigent der tschechischen Philharmonie war in dieser Saison *Fr. Stupka*. In den *Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaters* wurde *Erwin Schulhoffs* Doppelkonzert für Flöte, Klavier und Orchester aus der Taufe gehoben. Seriös mit soliden Mitteln wird das musikalische Gefüge errichtet und brillant instrumentiert. *Schulhoff* und der Flötist *Fleury* wurden gefeiert. H. W. Steinberg hat durch die Wiedergabe von Bruckners Vierter und Skrjabins »Prometheus« auch die bisher Zaghaften zu Stürmen des Jubels hingerissen. Er ist begnadet, wie wenige unter uns, ein ganz seltener, wenn auch sehr eigenwilliger Musikerkopf. Im *Kammermusikverein* wurde zur Erinnerung an den verstorbenen Musikhistoriker und Komponisten *Heinrich Rietsch* ein Gedächtniskonzert veranstaltet, das von der vielseitigen Gewandtheit des Künstlers zeugte; auch eine zweite Gedenkfeier brachte Wesentliches. Das *Prager Trio* konzertierte in diesem Rahmen mit freundlichem Erfolg, *Walter Gieseking*, heute der persönlichste unter den Klaviervirtuosen, eroberte die sonst arg konservative Gefolgschaft dieses alten Vereins. Aus der Unzahl von Virtuosen betone ich die Bedeutung *Otokar Hollmanns*, eines einarmigen Pianisten, der eine Erwin Schulhoff-Suite (Nr. 3) *uraufführte* — ein glanzvolles Stück, das wirkt, ferner ein Capriccio von Leoš Janáček, das mit seiner Bläserbegleitung zum originellsten der gegenwärtigen Literatur gehört. Zu sehr bemerkenswerten Interpretinnen alter Vokalkunst gehören *Lore Kornell, L. Weile, E. Brömse-Schünemann* und die Italienerin *A. Colombara*. *A. Brailowski* zeigte als Chopin-Spieler Profil. *Fr. Aranyi* hat eine Violinsonate *Fidelio Finkes* mit enormem Können herausgebracht, ein stark erlebtes, tiefdurchdachtes, erregendes Kunstwerk. Der *Verein für moderne Musik* (Spolek) war sehr agil. Ein Abend mit *Eduard Steuermann* und der Sängerin *E. Heim* bleiben u. a. im Gedächtnis. Schönbergs Suite op. 25 und seine Kammersinfonie gelangten in kaum zu überbietender Meisterschaft zu Gehör. Das *Zika-Quartett* propagiert Südslawen, die Tänzerin *Holger* sich selbst. Über die Konzerte der Musikzeitschrift »*Der Auftakt*« kann ich aus Gründen der Vaterschaft nicht urteilen. Gebracht wurden z. T. Erstaufführungen von Finke, Wachtel und Krejči, verschollene Werke alter Meister auf den Originalinstrumenten Cembalo *(Fr. Langer)*, Gambe *(M. Frank)* und Viola d'amour *(A. Müller)*, Gesang *(Frl. Holmgreen)*; ein Abend *mechanischer Musik* (Welte-Mignon) mit dem Großteil des Donaueschinger und Baden-Badener Musikfestprogramms schloß sich an, ein Konzert mit Fidelio Finke-Uraufführungen wird folgen. Ich nenne ein neues, noch problematisches Farbenklavier des Architekten *Zd. Pešanek*, auf dem *Erwin Schulhoff* Skrjabin in meisterlicher Weise spielte, ein Orgel-

konzert mit alten Kompositionen, die *Kurt Utz* mit tiefer Einfühlung wiedergab. Die *Deutsche Akademie für Musik* brachte unter *H. v. Schmeidel* die Johannes-Passion, das *Staatskonservatorium* außer den an die Festivals anschließenden *englischen, italienischen, französischen, russischen, südslawischen* und *bulgarischen* Konzerten ein *Cembalo*-Konzert, einen Abend »*Alt-Prager Carneval*« (Blatt, Bayer, Tomaschek, Labicky, Hartl, Smetana u. a.), — am Theater »Abu Hassan«. Große slawische Vokalkörper vereinigten sich in Prag zu einem 5000 Köpfe zählenden Sängerchor. *H. v. Schmeidel*, der ehrgeizige, arbeitsüberbürdete, leitete mit den ihm zur Verfügung stehenden Chören des *Singvereins* und des *Männergesangvereins* die Bachsche h-moll-Messe. *Erich Steinhard*

ROM: Nach längerer Unterbrechung hat *Alfredo Casella* ein Orchesterkonzert im Augusteum dirigiert und es nur italienischer Musik gewidmet. Bei dem Programm hat er keine ganz glückliche Hand gehabt. Die Ausgrabung der Ballettmusik zum Othello, die Verdi 1894 für Paris schreiben mußte, war kein Erfolg. Zwei *Uraufführungen* riefen ebenfalls Kritik hervor: Cimarosiana von *Malipiero* und Rossiniana von *Ottorino Respighi*. Beide sind auf den Gedanken gekommen, aus vergessenen Kompositionen der alten Meister je eine Orchestersuite zu machen. Malipiero hat sich an den Geist des Settecento in der Instrumentation gehalten, Ottorino Respighi hat obendrein Rossini mit der Instrumentationstechnik eines heutigen Neutöners ausgestattet. Das Publikum war befremdet und ging nicht mit. *Maximilian Claar*

SOLINGEN: Im letzten Konzert des Städt. Musikvereins wurde die »Kleine Messe« (»Vom Allerheiligsten Namen Jesu«) von *Walter Braunfels uraufgeführt*. Sie ist hervorgegangen aus der »Großen Messe«: Die klanggewaltigen, in ihrer überspitzten Ekstatik allerdings auch höchst anfechtbaren Teile Credo und Gloria des Ordinarium Missae sind fortgefallen, hinzukomponiert wurden die de tempore wechselnden Messestücke, Introitus und Graduale, so daß die Messe in ihrer jetzigen Gestalt sich folgendermaßen gliedert: 1. Introitus, 2. Kyrie, 3. Graduale, 4. Offertorium, 5. Sanctus (mit anschließendem Interludium für Orgel und Orchester zur Illustration der Wandlung), 6. Benedictus, 7. Agnus dei. Die eigentlich neuen Teile, der kräftig-imposante Introitus und das warmblütig-expressive Graduale fesseln in höchstem Grade durch gregorianisch gefärbte Melodik, sowie durch formale und thematische Ökonomie. In dieser Fassung wird das Werk weit eher als die »Große Messe« seinen Weg machen können. *Heinrich Boell* hatte sich des Werkes mit Liebe und Sorgfalt angenommen, und da auch Soloquartett, Chor und Orchester (Köln) auf dem Posten waren, darf von einem ehrlich errungenen Erfolg gesprochen werden. *Eugen Rosenkaimer*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem Westphalschen Beitrag über *Debussy* fügen wir, auch im Gedenken an seinen zehnjährigen Todestag, zwei Bildnisse des französischen Tondichters bei, die nicht vielen unserer Leser bekannt sein dürften. Sie entstammen der Zeit, da Debussy seinen Rompreis in Italien auswertete. Er erscheint hier wie aus dem 19. Jahrhundert ins Cinquecento transponiert. — Von Joseph *Joachim* bieten wir neben einem Jugendbildnis aus der Periode seiner Wagnergefolgschaft ein Porträt jener späteren Zeit, da er aus dem Zwiespalt seiner Anschauungen die Konsequenzen gezogen hatte und sich zum Abfall von Wagner bekannte. — Als Synthese von Florestan und Eusebius stellt sich Robert *Schumanns* unvergängliches Klavierquintett op. 44 dar. Wir können von dem 1842 geschaffenen Hauptwerk seiner kammermusikalischen Periode, nach deren Abschluß sich bedenkliche Symptome von »Nervenschwäche« bei ihm einstellten, wie Schumann selbst zugestand, die erste Partiturseite im Faksimile bieten. Jedenfalls stammt dieses machtvolle Zeugnis einer kerngesunden Kunst aus einer Zeit, da ein »Wahn« seine Schöpferkraft noch nicht unheilvoll beeinflußt hatte. — Über die radio-elektrische *Bertrand-Orgel* findet der Leser alles Nähere im Aufsatz von André Cœuroy.

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: *Julius Bittners* jüngstes Opernwerk »Mondnacht« wurde von der *Städtischen Oper* zur *Uraufführung* erworben.

DARMSTADT: Im *Hessischen Landestheater* wird *Ernst Roters* heitere Oper »Die Schwarze Kammer« als Festoper gelegentlich des Tonkünstlerfestes des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler Anfang Oktober zur *Uraufführung* gelangen.

KONZERTE

BERLIN: In der Hochschule für Musik fand im Rahmen eines Bläser-Kammermusikabends die *Uraufführung* des von Frau *M. Flemming-Hornig* komponierten Quartetts für 2 Oboen, Englisch Horn und Oboe-Baryton, (einem gänzlich neuen Instrument) statt.

SWAKOPMUND (Südwestafrika): Anläßlich des 25. Stiftungsfestes des hiesigen Männerchors fand ein mehrtägiges *deutsches Musikfest* statt.

WÜRZBURG: Auf dem diesjährigen Mozart-Fest (23.—30. Juni) wird *Johann Christian Bachs* »Sinfonie concertante in Es« (für zwei Soloviolinen, ein Solovioloncell und kleines Orchester) in der Bearbeitung von *Fritz Tutenberg* erstmalig aufgeführt.

* * *

Wolfgang Jacobi hat eine Kantate für Tenor-Solo und Kammerorchester beendet, die im kommenden Konzertwinter von Michael Taube in *Berlin* zur Uraufführung gebracht wird.

TAGESCHRONIK

Durch Vereinigung zweier bis dahin gesondert bestehender Organisationen hat sich in Wien der *Österreichische Komponistenbund* konstituiert, der, in eine Sektion für ernste und eine für heitere Musik gegliedert, nunmehr die Interessenvertretung sämtlicher schaffenden Musiker Österreichs repräsentiert. Zum gemeinsamen Präsidenten wurde *Rudolf Sieczinsky* gewählt. In den Vorstand wurden entsendet: von der Sektion für ernste Musik *Josef Marx* (Obmann), *Hans Gál* (Schriftführer), *Alban Berg*, *Wilhelm Grosz*, *Robert Heger*, *Karl Weigl*, *Egon Wellesz*; von der Sektion für heitere Musik: *Richard Glück* (Obmann), *Sylvester Schieder* (Schriftführer), *Karl M. Jäger*, *Wilhelm Aug. Jurek*, *Ludwig Prechtl*, *Ludwig Rochlitzer*, *Josef Roscher*. Ehrenpräsidenten sind *Richard Strauß* und *Franz Lehár*.

Für die Abhaltung der diesjährigen *Salzburger Festspiele* wurde nunmehr endgültig die Zeit vom *26. Juli bis 30. August* vorgesehen. Der Spielplan verheißt an musikalischen Aufführungen »Zauberflöte«, »Fidelio«, »Così fan tutte«, ferner fünf Orchesterkonzerte.

Die diesjährigen *Händel-Festspiele* finden vom *5. bis 10. Juli* unter Leitung von *Hanns Niedecken-Gebhard* und *Rudolf Schulz-Dornburg* im Stadttheater *Göttingen* statt. Auskunft erteilt die Geschäftsstelle *R. Kuhnhardt, Göttingen*.

Als Abschluß des Konzertjahres 1927/28 veranstaltet die Stadt *Bochum Anfang Juli 1928* ein mehrtägiges *Bruckner-Fest* unter Leitung von *Leopold Reichwein*.

In der Zeit vom *30. Mai bis 3. Juni* findet in *Stuttgart* (Hochschule für Musik) die *Süddeutsche Tagung für Musikerziehung* statt.

Felix Weingartner wird 1928/1929 zwei Kurse für Dirigenten am Konservatorium in *Basel* persönlich leiten; einen, der sich über das ganze Schuljahr erstreckt, den anderen (Juni 1929) für Fortgeschrittene mit dem vollen Orchester der Basler Orchester-Gesellschaft.

Vom *16.* bis *21. Juli 1928* findet der *15. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang* statt. Wichtig für Lehrkräfte an Volks- und Höheren Schulen, für Geistliche und Chorleiter, war der Kurs bisher von mehr als 1000 Teilnehmern besucht. Prospekte durch Studienrat *Schuberth, Nürnberg, Hainstr. 20*. Rückporto erbeten.

* * *

Beethoven-Preis der Stadt Berlin. In einer Ausschußsitzung der Berliner Stadtverordnetenversammlung wurde beschlossen, zur Erinnerung an den hundertsten Todestag Beethovens ein *Stipendium für Musiker in Höhe von 10 000 Mark* zu schaffen. Der Preis, der in jedem Jahre zur Verteilung gelangen soll, wird von einem Komitee vergeben werden, dem ein Mitglied des Magistrats Berlin, drei Vertreter des Ausschusses für Kunst und Bildungswesen, der Direktor der staatlichen Musikhochschule, der Generalmusikdirektor der städtischen Oper und ein Vertreter des Musikerverbandes angehören sollen.

Das sehr umfangreiche Programm der *Wiener Schubert-Zentenarfeiern* in den Monaten Mai, Juni, Juli und November dieses Jahres wird in einem hübsch ausgestatteten Prospekt »*Schubertjahr Wien 1928*« durch die Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich, Wien VII, Messepalast,

bekanntgegeben, wohin auch alle Anfragen über die Festlichkeiten zu richten sind.

Anläßlich der Internationalen Schubert-Jahrhundertfeier ist der *Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin* ein *Schubert-Stipendium* durch den Vorsitzenden der *Columbia Phonograph Co., Louis Sterling, Neuyork*, übergeben worden. Die Schenkung haben die Studierenden der Hochschule für Musik: *Margarete Gigler-Zieritz* (Komposition) und *Xenia Kofmann* (Klavier) erhalten.

Am 2. *Juni* wird das von Professor Littmann (München) *neu erbaute Mecklenburg-Strelitzer Staatstheater* eröffnet.

Arthur Nikisch wird demnächst in *Leipzig* ein *Denkmal* errichtet werden. Das von Professor *Lederer* geschaffene Monument wird vor dem Westeingang des Gewandhauses Aufstellung finden.

Am 15. April wurde in den Räumen der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin*, eine Büste *Friedrich Röschs* feierlich enthüllt.

Am 21. April ist der hervorragende Gelehrte, Geheimrat Professor Dr. *Carl Stumpf 80 Jahre* alt geworden. Zuerst Jurist, widmete er sich philosophischen und naturwissenschaftlichen Studien und kam über Göttingen, Würzburg, Prag, Halle, München im Jahr 1893 nach Berlin, um als Nachfolger Eduard Zellers an der Universität den Lehrstuhl der Psychologie für lange Zeit einzunehmen und als Mitglied der Akademie und der Preuß. Denkmäler-Kommission zu wirken. Seine hohe musikalische Begabung machte ihn zum Mittler zwischen Wissenschaft und Tonkunst und ließ u. a. sein bahnbrechendes zweibändiges Werk »Tonpsychologie« entstehen. Auch als Gründer des Instituts für experimentelle Psychologie hat sich Stumpf einen Namen erworben.

Am 19. April ist *Max v. Schillings 60 Jahre* alt geworden.

Dr. *Fritz Stiedry* ist verpflichtet worden, an der *Berliner Städtischen Oper* für die Zeit der Abwesenheit Bruno Walters tätig zu sein. — Generalmusikdirektor *Werner Ladwig* aus Oldenburg wurde als musikalischer Oberleiter an die *Königsberger* Oper berufen. — *Hans Rudolf Waldburg* (Bremerhaven) ist für die nächste Spielzeit als *Oberspielleiter* der Oper an das *Stadttheater in Danzig* engagiert worden.

Hermann Scherchen geht als *Dirigent der Königsberger Sinfonie-Konzerte* und als *musikalischer Oberleiter der Ostmarken-Rundfunk-A.-G.* nach *Königsberg*. — Die »Deutsche Stunde in Bayern« hat die Stelle eines musikalischen Beirats geschaffen und *Hermann Wolfgang v. Waltershausen* dieses Amt übertragen. — *Edwin Fischer* wurde zum *Leiter des Münchener Bach-Vereins* gewählt. — *Heinz Bongartz* (Meiningen) wurde von der Staatl. Kurverwaltung *Bad Nauheim* als *Generalmusikdirektor* des staatl. Kurorchesters für die Leitung der großen Sinfoniekonzerte verpflichtet. — *Heinz Jolles* ist an die *Kölner Hochschule für Musik* (Klavierfach der Schulmusik-Abteilung) und an die *Kölner Rheinische Musikschule* (Ausbildungsklasse für Klavier) berufen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Im Alter von 73 Jahren starb der Komponist *Ferdinand Hummel*. Ein gebürtiger Berliner, begann er seine musikalische Laufbahn als Harfenist sehr früh zunächst an der Berliner Hochschule für Musik, wandte sich jedoch auch dem Klavierspiel zu und begann zu komponieren. 1897 wurde er königlicher Musikdirektor und Leiter der Bühnenmusik am königlichen Schauspielhaus und wirkte dort bis 1919. Er schrieb zu einer Anzahl von Schauspielen die Bühnenmusik und verfaßte auch einige Opern, von denen »Mara« den größten Erfolg erzielte. Beliebt wurden ferner seine Männerchöre.

—: Eine namentlich in Berliner Kreisen bekannte Musikerpersönlichkeit hat allzufrüh ein jähes Ende erfahren: der noch nicht 40-jährige Komponist und Dirigent *Emil Bohnke* ist bei einem Autounfall tödlich verunglückt. Bohnke, ursprünglich Bratschist, leitete seit zwei Jahren das Berliner Sinfonieorchester und hatte sich, selbst ein Schaffender, gern und mit Tatkraft für seine Zeitgenossen eingesetzt; manch wichtige Ur- und Erstaufführung ist seiner Stabführung zu danken gewesen. Mit besonderer Sorgfalt waren seine vielseitigen Programme gewählt. — Sein kompositorisches Werk galt hauptsächlich der Kammermusik. — Die Gattin des Künstlers, Frau *Lilli Bohnke*, eine Tochter des Bankiers Franz v. Mendelssohn, die selbst Geigerin war, ist bei dem Unglück ebenfalls ums Leben gekommen.

DRESDEN: Infolge eines Schlaganfalles verschied im 70. Lebensjahr die ehemalige langjährige Gesangsmeisterin am Dresdener Konservatorium, *Elisabeth Sievert*.

HAMBURG: Im 71. Lebensjahr verstarb der frühere Kammersänger *Hans Mohwinkel*. Er wirkte als Heldenbariton in Dresden, Berlin,

Köln, Hamburg, Schwerin und unternahm ausgedehnte Gastspielreisen ins überseeische Ausland.

INNSBRUCK: Der Direktor des Innsbrucker Musikvereins und Komponist *Emil Schennich* ist im Alter von 44 Jahren gestorben.

PHILIPPOPEL: Ein Opfer der Erdbebenkatastrophe ist der Heldentenor der Pariser Oper *Enrico de Mazzei* geworden, ein noch junger, hochbegabter Künstler.

ROM: Hier verschied der hervorragendste Baßbuffo der italienischen Bühne, *Gaetano Azzolini*. Er war für die laufende erste Spielzeit der Neuen Königlichen Oper in Rom verpflichtet, und hatte erst kürzlich in Donizettis »Liebestrank« einen außerordentlichen Erfolg.

WARSCHAU: Der polnische Komponist und Musikpädagoge *Heinrich Melcer* ist den Folgen eines Herzschlages erlegen.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Beck, Konrad: Sinfonie Nr 3 f. Streichorch. Schott' Mainz.
Bohnke, Emil: Sinfonie f. sehr gr. Orch. noch ungedruckt; Uraufführung durch Kleiber im kom. Winter.
Dressel, Erwin: Sinfonie (Des). Fr. Hofmeister, Leipzig.
Ghedini, G. F.: Partita. Ricordi, Milano.
Gram, Peder: op. 25 Sinfonie Nr 2. Kistner & Siegel, Leipzig.
Malipiero, G. Francesco: L'esilio dell'eroe. 5 espressioni sinfoniche. Univers.-Edit., Wien.
Schmitt, Florent: Salammbo. 2e Suite. Durand, Paris.

b) Kammermusik

Alfano, Franco: II. Quartetto p. archi (D). Univers.-Edition, Wien.
Bleyle, Karl: op. 37 Streichquartett (a). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ivanow-Radkewitsch, N.: op. 1 Sonate f. V. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Kaminski, Heinr.: Streichquintett (fis). Neubearb. Univers.-Edit., Wien.
Ljatoschinskij, Boris: op. 7 Klaviertrio. Univers.-Edition, Wien.
Ostrčil, Otakar: op. 22 Sonatina f. Br., Vc. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Pierné, Gabriel: Sonata da camera p. Fl., Vc. et Piano. Durand, Paris.
Raasted, N. O.: op. 45 Sonate f. V. u. Org. Kistner & Siegel, Leipzig.
Schmid, Heinr. Kasp.: op. 60 Sonate f. V. u. Org. Schott, Mainz.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bortkiewicz, Serge: op. 35 Ein Roman in 8 Kapiteln f. Klav. Kistner & Siegel, Leipzig.
Büttner, Max: op. 22 Improvisationen f. Fag. u. Pfte. Merseburger, Leipzig.
Cardoni, A.: Introduzione allo studio dell' Oboe Ricordi, Milano.
Elia, A. d': 12 grandi studi p. il virtuosismo tecnico del clarinetto Böhm. Ricordi, Milano.
Feodorow, N.: Sonate f. Pfte. Russ. Musikverlag Berlin.
Glasunow, Alex.: op. 103 Idylle f. Pfte. Belaieff, Leipzig.
Gourdon, Johan: Au pays d'Ardennes p. Piano. Heugel, Paris.
Guarnieri, F. de: 12 Capricci p. Viol. Ricordi, Milano.
Hamerik, Ebbe: Dionysia. Eine choreogr. Musik. Klav.-A. f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. Schott, Mainz.
Havemann, Gust.: Die Violintechnik bis zur Vollendung. Tonger, Köln.
Hay, Fred: op. 16 Konzert (a) f. Bratsche. Tischer & Jagenberg, Köln.
Herrmann, Hugo: op. 16 Toccata gotica f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
—: op. 25 Fünf Stücke f. Kammerorgel. Ders. Verlag.
Heuß, Wilhelm: op. 11 Ostern. Improvisation f. Org. Oppenheimer, Hameln.
Hofmann, Richard: Orchester-Studien f. d. Viol., fortgesetzt v. Joh. Striegler Heft 6 u. 7. Merseburger, Leipzig.

Lilge, Hermann: op. 15 Drei Impromptus f. Pfte. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Lorenzo, Leonardo: op. 25 Die moderne Kunst des Präludierens. 75 Original-Kadenzen f. Flöte ohne Begl. Zimmermann, Leipzig.

Malezieux, Geo. Ernest: Concerto (e) p. Piano et orch. Magazin music., Paris.

Pacius, Frederik: Violinkonzert. Fazer, Helsingfors.

Piechler, Arthur: op. 16 Drei Intermezzi f. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.

Pitt, P.: Carnet de voyage. 5 Pièces p. Piano. Ricordi, Milano.

Ramin, Günther: op. 6 Orgel-Choral-Suite. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Reutter, Hermann: op. 29 Tanz-Suite f. Pfte. Schott, Mainz.

Ribolet, Albert: Thème et variations p. Piano. Eschig, Paris.

Rodriguez, Ricardo: Six Preludios p. Pfte. Eschig, Paris.

Roters, Ernst: op. 17 Klavier-Suite. N. Simrock, Leipzig.

Saranek, Stephanie: op. 2 Sonate p. Piano. Univers.-Edition, Wien.

Slavenski, Jos.: Tänze u. Lieder aus d. Balkan f. Pfte. Schott, Mainz.

Walaschek, R.: op. 4 Deux Poèmes p. Piano. Univers.-Edition, Wien.

Walentowsky, Hans: Prakt. Schule f. Tenor-Banjo. Merseburger, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bruneau, Alfred: Angelo, tyran de Padoue. Drama lyr. en 5 actes. Heugel, Paris.

Malipiero, G. Francesco: Der falsche Arlekin in 2 Teilen. Univers.-Edit., Wien.

Milhaud, Darius: Die verlassene Ariadne. Univers.-Edit., Wien.

—: Les malheurs d'Orphée. Heugel, Paris.

—: Le pauvre matelot. Complainte en 3 actes, texte p. Jean Cocteau. Heugel, Paris.

Pizzetti, J.: Fra Gherardo, in 3 atti. Ricordi, Milano.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bandara, Linda: Drei Lieder f. Ges. mit Pfte. Schlesinger, Berlin.

Braunfels, Rich.: op. 37 b. Introitus u. Graduale z. kleinen Messe vom allerheiligsten Namen Jesu. Universal-Edition, Wien.

Courvoisier, Walter: op. 28 Kleine Lieder zu Kinderreimen f. Ges. mit Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Glasunow, Alex.: op. 80 Duett (Klinge, freies Lied, klinge) f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Belaieff, Leipzig.

Haas, Joseph: op. 74 Christuslieder. 7 Gedichte v. R. J. Sorge f. hohe Singst. u. Pfte. Schott, Mainz.

Hauer, Jos. Matth.: Hölderlin-Lieder f. mittl. St. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Huber-Andernach, Theodor: op. 25 Vier Lieder f. hohe Singst. u. Pfte nach Ged. v. M. Dauthendey. Halbreiter, München.

Kranz, Albert: Übungen f. d. Gesangsunterricht. Kistner & Siegel, Leipzig.

Lemacher, Clemens: op. 25 St. Clemens-Messe f. gem. Chor. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.

Loeffler, Otto: Kinderland. 50 Sing- u. Spielweisen f. Schule usw. m. Pfte. Auer, Stuttgart.

Mjaskovskij, N.: op. 16 Vorahnungen. 6 Skizzen f. Singst. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Pommer, Helmuth: Lieder des deutschen Alpenvolkes. Halbreiter, München.

Raasted, N. O.: op. 43 Zwei Choralmotteten f. gem. Chor. Kistner & Siegel, Leipzig.

Stieber, Hans: Eins ist not. Kantate f. Männerst., Sopran-Solo, 3 Tromp., Solo-V. u. Org. R. Forberg, Leipzig.

Thienemann, Herbert: Auf den Gassen der Heimat. Wolken, Wind und Wälder weit. Lieder z. Git. Schlesinger, Berlin.

Wehrli, Werner: op. 23 Fünf Gesänge nach Ged. v. H. Hesse f. tiefe St., V. u. Pfte. Hug, Leipzig.

III. BÜCHER

Frossard, Henri Jean: La science et l'art de voix. Les presses universit. de France, Paris.

Haas, Rob.: Die Estensischen Musikalien. Themat. Verz. Bosse, Regensburg.

Imhofer, Rich.: Grundriß der musik. Ästhetik. Kabitzsch, Leipzig.

John, Hans: Goethe u. die Musik. Beyer & Söhne, Langensalza.

Rimskij-Korssakoff, Nik. Andr. Chronik meines musikal. Lebens übersetzt v. O. v. Riesemann. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart u. Berlin.

Spemann, Franz: Harmonien u. Dissonanzen. Von deutscher Musik u. ihren geist. Hintergründen. Merseburger, Leipzig.

Stephan, Paul: Von Noten u. ihren Nöten. Merseburger, Leipzig.

Wien-Claudi, Hertha: Zum Liedschaffen K. Ph. E. Bachs. Gebr. Stiepel, Reichenberg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DAS VERHÄLTNIS VON DICHTUNG UND MUSIK, DARGESTELLT AM LIED

EINE KUNSTPHILOSOPHISCHE BETRACHTUNG

VON

ERNST HÖRISCH-DRESDEN

Der ewige Grund alles Vergänglichen erschließt sich dem Menschen auf zwei Wegen: wenn er sein unmittelbares Ich vernimmt und wenn er, dem Sinn dieser Welt nachhängend, ihre Idee schaut. Den seelenvollen Gründen der Musik entsteigt die Dichtung, lebt von Rhythmus und Klang und klärt sich zum Bild. Der Künstler erkenne die Grenzen seines Vermögens: wohl schießt dem Dichter aus Ohr und Auge großartig eine gesprochene Welt auf, gebiert Gedanke und Idee; aber aus der Musik bricht unmittelbarer erhabenes Gefühl; der Bildner gestaltet vollkommener die Augenwunder der Welt. Wer indessen das Leben — hier das geistige — am Werke sehen, auf seinem Gange belauschen will, der sucht ausdrücklich seine Übergänge und fließenden Grenzen. Jede Bildung ist am deutlichsten aus der Umbildung zu begreifen.

Musik zeugt Sprache

Aus dem Bedürfnis zu singen, Frohsinn, Arbeitslust und Rhythmus, Sehnsucht oder Schmerz auszuströmen, entsteht das Volkslied. Wohl läßt sich die jeweilige Stimmung auch einer Flöte oder Geige anvertrauen. Aber das unmittelbarste und vollkommenste Instrument der Seele bleibt die menschliche Stimme. Was drückt nicht schon der bloße Ton aus! Das leise Jodeln eines jungen Mähders durch die kühle Morgenstille der Matten steht mir im Sinn; in Sudermanns »Frau Sorge« pfeift sich der Knabe in seines Mädchens Herz; behaglich summt das Alter vor sich hin; fröhlich trällert ein übermütig Kind vorüber. Bald verlangt es den Menschen nach eindeutigerem Ausdruck seiner Gefühle, der Laut wird Wort. Ohne Kunstabsicht findet sich zum Sang ein Text. Bei dem einfachen Empfindungslied wie »Abend wird es wieder« ist das Wort überwiegend nur Mittel, Ton und Stimmung zu tragen, es ist nicht oder weniger um seiner selbst willen da. Der musikalische Zuhörer findet sich vor ihm in jenem träumerischen Zustand zwischen Lust und Schmerz, dem es genügt, sich von der Gesamtstimmung solchen Liedes einhüllen zu lassen. Eine ähnliche, ins Religiöse gesteigerte Wirkung üben auf den sprachunkundigen Laien die lateinischen Messegesänge aus. Selbst der kirchenfremde Protestant kann sich der geheimnisvollen Macht dieser Musik nicht entziehen. Wort- und Satzinhalt sind der Musik noch völlig untergeordnet. Das geht so weit, daß ganze Strophen dieser Lieder der einmal festgelegten Melodie widersprechen dürfen, wenn nur der Gesamtcharakter gewahrt bleibt. Dem ungeschulten Musiker bedeutet jede Abweichung, die Einzelheiten des Textes

nachgeht, nicht nur eine Erschwerung im Auffassen und Wiedergeben, auch eine zu entschiedene Störung. Auf- und Abschwellen des Tones und was eine lebendige Vortragsweise sonst kennt, muß zur Gestaltung eines Liedes genügen. Und wie oft genügt es durchaus. Auch für den entwickelten Musiker, sofern sein Gemüt und Geschmack nicht verkünstelt und verkrittelt sind, wird oft das Strophenlied eine vollkommenere, weil einheitlichere Erfüllung eines Gedichtes sein als eine Vers für Vers durchkomponierte Arbeit, die sich an Einzelheiten naturalistisch zersplittert. Der spätere Schubert neigt wieder stark zum Strophenlied und erzielt Wirkungen von der Größe des Schlußlieds in den Müllerliedern. Auch das einfachste Volkslied ist wie jedes Kunstwerk ein lebendiger Organismus. Seine Schönheit lebt ähnlich der eines Gesichts davon, wie weit aus seinen Gesamtverhältnissen und, daraus bedingt, seinem Gesamteindruck die unendliche Melodie der Welt erblüht; erst in zweiter und untergeordneter Bedeutung sprechen sinnfällige Einzelheiten mit.
Dem Reinmusikalischen etwas ferner steht das balladeske Volkslied. Doch selbst hier bleibt es so gut wie immer bei geringfügigen Abweichungen, die dem Vortragenden überlassen oder noch lieber der Begleitung zugewiesen werden. Die Melodie fügt sich dem wechselreichen Inhalt oft vieler Strophen meist erstaunlich gut an, ich nenne als Beispiel »Es zogen drei Burschen«. Das erinnert uns, wie oft der Dichter auch der Sänger war, wie er häufiger, als wir heute annehmen mögen, auf eine fertige Melodie seinen Text weiterspann. Je länger die Erzählung wird, um so mehr greift sich die Melodie ab. Besonders wenn sie, wie beim Volksgesang nicht selten, ein mäßig Musikalischer darbietet, verblaßt sie zum Sprechgesang, der allenfalls an Höhepunkten einen gedehnten Aufschwung nimmt, sich aber sonst in rhythmisierter Rede auf einem Tone hält. Die Verkünder der Heldensagen aller Völker haben auf diese Weise erzählt, eine Vermittlung, die in ihrer oratorischen Feierlichkeit von packender und nachhaltiger Wirkung gewesen sein muß. Die eintönige Begleitmusik auf einfachen Harfen und ähnlichen Tonzeugen vertiefte den pathetischen Eindruck. Wer Gelegenheit hatte, Bänkelsänger, diese gewiß erbärmlichen Nachfahren skaldischer Kunst, und ihre Wirkung auf einfaches Volk zu beobachten, ahnt etwas von der Macht jener alten Sänger. Der eigentlich musikalische Ausdruck ist nunmehr ins allgemeinste zurückgedrängt.*) Geschehen, Wort und Rede überwiegen. Aber diese Sprache ist von Musik getränkt: Tonfarbe, Melos und Harmonie leben in Lage und Folge des Sprechtons, im Stab- und Silbenreim weiter; die gliedernden Pausen an Einschnitten wie Fuge und Lanke werden durch das Echo des Reims oder Binnenreims zum Klingen gebracht und damit deutlicher fühlbar; der Sprachakzent wird noch durch den orchestrischen Ur-Rhythmus verschoben, ja vergewaltigt.

*) Wie fließend die Übergänge sind, ist an dieser Stelle besonders fühlbar: das Skaldenlied wird von anderer Seite her betrachtet als aus Sprache und Dichtung und ihrem feierlichen Ton hervorgegangen zu Musik geworden, aufgefaßt.

Nach Saran*) heißen wir jenen Rhythmus orchestrisch, der die Gliederung aller *reinen* Musik ausmacht.
Saran behauptet: »Vorgänge der Natur wirken an sich niemals rhythmisch«... »Rhythmus entsteht nur durch Eingreifen des Geistes«, wobei er unter Rhythmus »jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge« faßt. Das dürfte nur bedingt richtig sein. In Satz und Gegensatz, Ein- und Ausatmen aufgelöst erscheint uns die Totalität der Welt; jeder ihrer Teile trägt diesen urgeheimen Rhythmus in sich: Wind und Wasser, die wachsende Pflanze, das atmende Tier, der denkende Mensch. Jede Art, ja jedes Einzelwesen entwickelt nun aus diesem letztgemeinsamen Weltrhythmus seinen besonderen, der als solcher in entschiedenem Gegensatz zu einem anderen besonderen Rhythmus geraten kann, wenn er im Wechsel des Wirkens und Bewirktwerdens diesem anderen begegnet. So auch möchte unser Geist jedem Ding und Geschehen seinen Rhythmus aufdrängen, ja, wir empfinden wohl meist erst das als eigentlich rhythmisch, das seinem Gange gehorcht. Aber wir sollten uns dabei immer bewußt halten, daß jede, also auch rhythmische Erfahrung in der Durchdringung von Subjekt und Objekt liegt.
In den Zeitaltern der verschiedenen Künste läßt sich immer wieder beobachten, wie in einer Frühzeit »Natur« und »Geist« auseinanderstehen: der menschliche Geist verhält sich höchst souverän und ist weder willens noch fähig, den Ausdruck seiner selbst mit den Eindrücken, durch welche die Welt auf ihn wirkt, in Einklang zu bringen. Mit zunehmender Kunsterfahrung überwächst diese Kluft, indem der Künstler der großen Mutter immer näher zu dringen weiß. Bis in den Hochzeiten eines Kunstalters aus der Vermählung von »Erfahrung« und »Idee« eine neue Natur entsteht, die ebenso durch ihre natürliche Anmut bestrickt, wie durch ihre geistige Verklärung erhebt. In der frühmittelhochdeutschen Dichtung ist der Zwiespalt zwischen sprachlichem Akzent und orchestrischem Rhythmus noch recht fühlbar: der Geist der Musik als der ursprüngliche Kunstwille und das neue Ausdrucksmittel Sprache, das für ihn weit weniger fügsam ist als eine beschränkte Folge von Tönen, haben sich noch nicht durchdrungen. Aber wie sich in der Musik nach französisch-provençalischem Vorbild allmählich Melodie und sogar Harmonie entfalten, so vollendet sich unter demselben Einfluß auch die deutsche Dichtung in Strophenbau, Versmaß und Reim, besonders bei dem geschmeidigen Gottfried von Straßburg. Der innerliche und hochgeistige Wolfram erreicht, das ist bezeichnend, die Verschmelzung von orchestrisch-metrischer und sprachlicher Gliederung schwerer, Walter schon allzu leicht, so daß er sich nicht immer vorm Spielerischen bewahrt. Nach hoffnungslosem Zerfall führen Jahrhunderte später Klopstock, Wieland, Goethe, Schiller, Hölderlin die deutsche metrische Dichtung zur höchsten Vollendung. Vor allen Goethe. Ein unerschöpflicher Reichtum an sinnlicher Kraft, frischen Worten und Bildern

*) Franz Saran, Deutsche Verslehre.

trägt sein hinreißendes Weltgefühl. Die unmittelbare Musikalität seines Rhythmus, Reims, Strophenbaus wird dank der Farbenfülle und Frauensüße seines Worts zu höherer Wirklichkeit: es dünkt uns, die Welt selbst hebe wieder zu sprechen an, Morgenglanz und Abendruhe, Schauer des Gebirges, Frühlingsduft und Sommernacht. Denn im Genie bricht der Urrhythmus alles Lebendigen unmittelbar auf, es ist jedem Dinge Vater und Sohn und sein Eigenstes gleicherweise das Allgemeinste. In dem folgenden Zeitalter treibt das Rhythmisch-Metrische schon seltener aus jenem urmusikalischen Zwange. Goethe weist*) auf »eine Art von unsichtbarer Schule« hin, die »die vorzüglichen Schriftsteller der letzten Hälfte dieses Jahrhunderts« unbewußt gebildet hätten, »der junge Mann, der jetzt hineintritt, kommt in einen viel größeren und lichteren Kreis als der frühere Schriftsteller, der ihn erst selbst beim Dämmerschein durchirren mußte«. Die formale Gewandtheit schon Heines und Platens, nun gar Rückerts, Geibels, Heyses ergibt sich aus der erhöhten Vertrautheit aller Sprachgebildeten der nachklassischen Zeit mit Versmaß und -formen. War die frühdeutsche Dichtung unfertig, ist diese überfertig; da ihre sinnliche Sprachkraft weniger ursprünglich und stark ist, hat die formale Überlieferung nun leichtes Spiel. Bei anderen, so Kleist, Hebbel, Uhland, Mörike, Storm, Keller treffen Sprache und Musik weiterhin aus voller Tiefe und Gewalt aufeinander; kaum hörbar zunächst, allmählich mehr und mehr bezwingt der Sprachakzent Reim und orchestrischen Rhythmus. Bis in den naturalistischen und impressionistischen Gedichten um die Wende des 19. ins 20. Jahrhundert die Erinnerung an die Geburt der Dichtung »aus dem Geiste der Musik« ganz verloren scheint. Um so entschiedener nähert sie sich der Malerei. Besonders die Impressionen von Arno Holz verraten in ihrem rücksichtslosen Verzicht auf jeden musikalischen Versbau und -klang einen geradezu fanatischen Drang, plastisch und farbig zu bilden; bis in die augenfällige Schreibweise und Anordnung ist das zu merken. Otto zur Linde und der Charonkreis kämpften auf ihre Weise gegen den in Reim und Metrik erstarrten Vers; Reimgeklingel und Silbenreiterei, mechanistisch und hohl geworden wie das ganze Zeitalter, wurden damit entlarvt, die Dichtung sollte ganz den Eigengesetzen des Sprachlichen folgen und davon ehrlicher, unabhängiger, ein- und ausdrucksreicher werden. Nur wenn Reim aus naturgetränkter Musikalität geboren ist, Rhythmus (im engeren Sinne) der Kontrapunktik einer weltdurchglühten Vernunft entspringt, behaupten sie ihre lebendige Macht gestern wie heute und morgen. Damit bereiten diese Künstler, allerdings mehr wissend und bedenkend als gestaltend auf ihre Weise den Boden für Dehmel, der einen nicht ganz reinen Übergang bedeutet, Mombert, Rilke und George. Stefan George vor allem weiß wieder um die organisch gewachsene Form. Freilich blieb er eine unzeitgemäße Erscheinung. Es bedurfte noch des Durchgangs durch den Expressionismus. Heute endlich

*) »Literarischer Sansculottismus«, 1795.

beginnt der Deutsche wieder zu begreifen: Dichtung ist hohe Mitte, umfangend das heilige Ich und das heilige Du, der Weltsang der Seele, das Sinnbild der Welt.

Sprache zeugt Musik

Die Dichtung ihrerseits wirkt auf die Musik zurück. Ja, es möchte leicht zu erweisen sein, daß diese Beziehung bekannter und beachteter ist als die umgekehrte. Das Lied — bezeichnend, daß ein und dasselbe Wort Gedicht wie auch Sang bedeutet; so stark ist der Sprache die ursprüngliche Einheit noch bewußt — das Lied des Dichters will gesungen werden; seine Meisterwerke und -gestalten rufen den kongenialen Musiker auf, ihnen in seiner Welt einen neuen Ausdruck zu geben: Coriolanouvertüre, Musik zum Sommernachtstraum, zu Egmont, Faust, Zarathustra. Minnesänger und Meistersinger, noch der junge Goethe kannten nur das gesungene Lied. Der Leipziger Student ließ seine erste Liedersammlung von Freund Breitkopf vertonen und dann erst mit den Kompositionen drucken. Er wußte gut, daß das Sangbare am leichtesten von Mund zu Mund läuft. Die Musik wird als Mittler und Vollender angerufen: die im Gedicht angeschlagene Stimmung kann ganz erst durch Melodie und Harmonie in der Seele des Empfangenden aufgehen. Immerhin bleibt die Dichtung das erste, nicht nur nach der Entstehung, auch an Bedeutung. Deshalb fordert der Dichter von seinem Vertoner, daß er einfach schreibe, mit sparsamsten Mitteln auskomme und sich so zurückhalte, daß das Wort jederzeit zu verstehen bleibe. Die überlieferten Vertonungen von Gedichten jener Zeit, eines Ludwig Berger, Kaiser, André, Seckendorff, v. Dalberg, Ebermayer, Reichardt, Zelter, Zumsteeg, der Corona Schröter erfüllen diese Ansprüche oft bis zur Langweiligkeit. Die Musik wird durchaus als Diener, wenn auch als unentbehrlicher, betrachtet. Sie fühlt sich in dieser Rolle wohl. Wo ungewöhnlicher oder freierer Versbau und Sprachakzent den Rahmen der acht- oder sechzehntaktigen Periode sprengt, helfen sich diese Musiker mit dem Rezitativ, das ihnen von der Oper her geläufig ist und das ja einst — erste italienische Opern, Monteverdi! — der Vormacht des Sprachakzents bis in die reine Musik hinein entsprang.

Aber es liegt in jedem Wechselverhältnis, daß die Gegensätze, einmal empfunden, sich mit wachsendem Bewußtwerden immer kräftiger entzünden. Je hinreißender der Dichter etwa in einer Romanze oder Ballade seine Macht entfaltet, um so unwiderstehlicher für seinen Vertoner, der Entwicklung der Handlung, ihrem Stimmungswechsel nachzugehen und strophenweise durchzukomponieren. Die Einheit eines Kunstwerkes wird damit freilich gefährdet, besonders reine Lyrik nimmt dabei leicht Schaden. So führt Rochlitz*) 1808 über das Lied an den Mond aus, wie schwierig es sei, »eine Musik zu erfinden, die auf die ersten und letzten Strophen gleich gut paßte — und verschiedene Musik zu den verschiedenen Strophen zu schreiben wäre hier ganz fehlerhaft...

*) Vergleiche Goethe-Jahrbuch Band XVII, 1896, »Goethes Gedichte in der Musik« von Max Friedlaender.

Das Beste möchte wohl sein, zur größten, aber auch edelsten Einfalt in der Melodie und zu ebenfalls höchst einfacher, aber ungewöhnlicher, tief anregender Harmonie aufzusteigen.« Das ist, abgesehen davon, daß es den Bruch in der Dichtung selbst nicht beachtet, aus dem überlieferten Stilgefühl gesprochen. Goethe selbst bleibt zeitlebens in ihm befangen. Musikalisch die Entfaltung seiner Kräfte nicht annähernd so wie auf anderen Wissens- und Kunstgebieten fördernd, vermochte er mit der machtvollen Entwicklung der Musik aus Haydn und Mozart zu Beethoven und Schubert nicht Schritt zu halten, und seine musikalischen Berater, Bettina v. Arnim und Marianne v. Willemer ausgenommen, taten nichts, ein verständnisvolles Verhältnis anzubahnen. Da sie selbst keines zu den »neueren Technikern« hatten. Goethe und seine Meinungsgenossen empfanden als Überaufwand an Mitteln, was für Beethoven und Schubert Weg und Möglichkeit zu vollkommnerem Ausdruck ihrer Welt bedeutete.

Die Macht gerade Goethescher und Schillerscher Dichtung wirkt so außerordentlich an-, ja aufregend auf die Schwesterkunst, daß diese aus einer gefälligen Magd zur selbstbewußt Liebenden wird. Sowenig ohne den Dichter der Sang denkbar wäre, will die Musik doch nun wieder viel mehr als nur Hintergrund oder Hülle für das sprachliche Kunstwerk sein. Das Kunstlied, wie es sich in Franz Schubert vollendet, ist eine selbständige Wiedergeburt der Dichtung in Musik. Erst diese Einsicht macht es annähernd faßlich, daß Gedichte von so hoher Vollkommenheit und Musikalität wie »Rastlose Liebe«, »Wanderers Nachtlied«, »Nur wer die Sehnsucht kennt«, »Wer nie sein Brot mit Tränen aß«, »Wonne der Wehmut«, »Mondnacht«, »Orplid«, »Jägerlied«, »An die Geliebte«, im Liede Schuberts, Beethovens, Schumanns, Wolfs noch einmal und ebenso herrlich leben; wie es andererseits nur des zündenden Funkens bedarf, den auch ein sonst mäßiges Gedicht werfen kann, so edle Schöpfungen wie Schuberts »Ave«, »Leise flehen meine Lieder«, oder »Meine Liebe ist grün« von Brahms werden zu lassen. Die Anforderungen an Sänger wie Hörer steigen nun gewaltig. Nicht nur, daß die Melodie Wort und Satz oft Strophe für Strophe entwickelt, in Ton und Linie gestaltet, unterstreicht, auf alle Feinheiten ausdeutet, sie entfernt sich damit unwillkürlich und bald mit entschiedenem Bewußtsein von tonschwelgender Kantilene und prunkendem Ziergesang, wie sie der Kunstgesang von den Italienern gelernt hatte. Ihm ist die menschliche Stimme ein Instrument. So darf um der musikalischen Linie und tonlichen Fülle willen sorglos das unterlegte Wort gedehnt, falsch betont und verstümmelt werden, man hat meist gar nicht den Ehrgeiz, den Sinn des Textes über einen Gesamteindruck, den die Überschrift genügend kennzeichnet, hinaus zu erschließen. Nun aber, da sich die Musik am Geist der Dichtung entzündet, auch weil sich das Kunstlied aus jenem einfachen Strophenlied entwickelt (Reichardt!), das, um der Dichtung willen vorgetragen, diese bis aufs Wort verständlich werden lassen muß, nun wird eine Kongruenz

des gesprochenen und gesungenen Wortes erstrebt, wie sie bei Schubert, Schumann und Wolf vorbildlich erreicht ist. Jener geheime Kampf zwischen orchestrischem Rhythmus und Sprachakzent, wie wir ihn in der Dichtung bis zu seiner Befriedung im vollendeten Gedicht verfolgten, wiederholt sich hier vernehmlicher und nicht mehr auf Sprache *oder* Musik beschränkt.
In seiner leidenschaftlichen Hingabe an den Geist der Schwesterkunst — so setzt Hugo Wolf seinen geliebten Geschöpfen das Bild Eduard Mörikes voraus — stößt der geniale Musiker immer wieder schmerzhaft an die Grenzen seines Ausdrucksvermögens, desto fühlbarer, je ausgeprägter seine Musikantennatur ist. Unmöglich, alle Wunder eines großen Gedichts, die unausgesprochenen zumal, in der Melodie des Gesanges allein aufleben zu lassen! Muß diese doch auch ihrem eigenen Gesetze genügen, sangbar ihren Bogen schwingen, das natürliche Auf und Ab, Spannen und Lösen ihres selbstischen Wesens erfüllen. Das deutsche Gedicht ist mit Goethe — vereinzelten Wetterleuchtens bei Günther, Klopstock unvergessen — plötzlich zu genial individuellen Klängen und Gesichten erwacht. Die objektive Gültigkeit des Gedichts erweist sich nicht mehr durch platte Gefälligkeiten und Anpassung an den Zeitgeschmack, sie entstammt der höchsten Subjektivität des Genies, wie es, alle glückhaft überzeugend, den ewigen Anteil offenbart, den der Mensch an Menschheit, Welt und Gott hat. Eine unerhörte Fülle der Sprache bricht auf, bis ins einzelne Wort hinein sinnlich-bildlich-sinnbildlich braust dieses Weltgefühl und begeistert den kongenialen Musiker zu stets gesteigerter Hingabe. Die Begleitung als die harmonische, oft auch rhythmische Grundierung der Melodie bietet neue, noch unausgeschöpfte Ausdrucksmöglichkeiten. Schon das Volkslied kennt die Harmonie als Ausdrucksmittel: Dur- und Molltonart deuten bis in die Melodie hinein die Grundstimmung an; Steigerung in die Paralleltonart, Ausweichungen an bedeutungsvollen Wendungen des Gedichts, bezeichnende Schlüsse vertiefen den melodischen Charakter. Auch wenn das Begleitinstrument nicht dazu nötigt, werden die Grundakkorde in leichte Bewegung aufgelöst, sofern es die Eigenart eines Liedes verlangt: Ständchen, Wiegen-, Reit-, Marsch- und Berufslieder. Aber nun erhebt der Komponist die Begleitung zur Mitmusik. Das Klavier als das Tonzeug, das eine orchestrale Erweiterung der Begleitung begünstigt, wird bevorzugt. Trotzdem die Saiteninstrumente in Klangfarbe und -wärme der menschlichen Stimme näher stehen. Nun kann jeder Strophe ihr musikalisches Gesicht gegeben werden. Die einfache Periode wird zur großen zwei- und dreiteiligen Liedform. Auch innerhalb der Verse macht es die selbstbewußte Entfaltung der Begleitung nun möglich, durch Lautmalerei, selbständige Stimmführung, motivische Hinweise, Wechsel im Rhythmus, in der Taktart, Reichtum der Harmonisierung, überraschende Ausweichungen und Modulationen den ganzen Reichtum einer Dichtung zu erschöpfen. Längere Vor-, Zwischen- und Nachspiele gehen unausgesprochenem, aber anklingendem Geschehen und

Empfinden nach. Fordert es die Eigenart des Textes, wird das Eigenrecht der Begleitung bis zum Vorrecht getrieben, so daß die Melodie in der Flut einer überschwellenden Begleitung versinkt, z. B. »Das ist ein Flöten« von Schumann-Heine. Die Dichtung steht nunmehr zwischen Gesang und Begleitung, ihren eigentlichen Wortlaut an jenen, das Ungesagte und Mitschwingende vornehmlich an diese ausstrahlend. Nun erst haben sich Wort und Ton völlig aufgesaugt. Nicht Dienst der Musik am Wort noch umgekehrt steht mehr in Frage, ein völlig Neues, Drittes ward geboren: das Kunstlied. Das Wagnersche Musikdrama setzt diese Entwicklung auf dramatischem Gebiete fort, jenem Felde, wo sich Ton, Wort und Bild unverhohlen begegnen.

Die aufkommende Romantik, auch sonst geneigt, Grenzen zu verwischen und Übergänge zu suchen, verfolgt den eben dargestellten Weg aus der Dichtung in die Musik bis in die reine Instrumentalmusik hinein. Schon bei Beethoven finden sich in manchen Klaviersonaten und Sinfonien Sätze oder Satzstücke, die man als Worte in Musik ansprechen möchte. Bei Schumann erlebt diese Art dichterischer Musik ihren geistvollen Höhepunkt, ausgeprägter und bedeutender als bei Mendelssohn, dessen Lieder ohne Worte reine, formbeherrschte Stimmungsmusik darstellen. Schumann ist bisweilen mißverstanden worden. Als ob er Programmusik im äußerlichen Sinne geschrieben habe. Programmusiker ahmen lediglich nach, wiederholen und übersetzen, was die Schwesterkünste oder die Wirklichkeit vorgestaltet haben. So entsteht naturalistischer Abklatsch, faustdicke Lautmalerei oder geistreichelnd literarisches Getöne. Der Selbständige hingegen schöpft aus der Tiefe *seines* Lebens und wenn ihm schon Bodenfremdes durch andere Sinne zuströmt — das ist bei einer Doppelbegabung wie Schumann besonders leicht möglich — er saugt es auf und formt es, bis es nunmehr als sein Werk zu neuem Dasein entspringt. Schon bei Berlioz sind an Stelle dieses ursprünglichen Schöpfertums geistreich aufgemachte Spiegelungen zu finden. Noch einen Schritt weiter, und uns bedrängt die naturalistisch-impressionistische Programmusik äußerlichsten Schlages, wie sie in den Jahrzehnten um 1900 vorherrscht und noch in die Gegenwart hinein nachwirkt (Respighi!). Selbst so überragende Meister wie Richard Strauß schützt ihre musikalische Natur nicht immer vor dieser Veräußerlichung.

Die Reaktion auf diese Art der Kunstübung ist schließlich eine Rückkehr zu streng geistiger Musik, die sich bewußt auf sich selbst und ihre reinsten Formen beschränkt. Schon Robert Franz, Brahms, Reger fanden darin einen Ausgleich zu der Romantik ihres Blutes und dem bestechenden Glanz eines erfolgsicheren Programms. Entschieden und radikal vollziehen die Wendung erst Hindemith und seine Schaffensgenossen. Sie überhöhen, wie auf musikalischem Gebiete überhaupt, auch im Verhältnis von Musik und Dichtung den gedankenhaften Ausdruck ohne jede Rücksicht auf den harmonischen Zusammen- oder Anklang. So wenn Hindemith schwer besinnliche Lyrik wie

die Rilkes zu einer Fuge oder Passacaglia formt. Diese Musik ist abstrakter als das Wort, kann und will also das, was die Sprache gewöhnlich von der Vertonung erwartet: Stimmungsgrund, Schwingung, Wärme und Seelennähe nicht geben. Wenn ich sie recht verstehe, versucht auch sie eine Wiedergeburt des Dichterischen, aber losgelöst vom Sinnfälligen und Einzelnen, indem sie die Idee eines Gedichts — leider oft auch nur magere Begriffe — in einem anderen Medium auffangen will. Vielleicht daß sie sich dort, in geistigeren Formen, reiner bricht als im stofflichen Wort!
Damit nähert sich diese Musik einer gewissen Monumentalität und abstrakten Erstarrung, die Vergleiche mit der Baukunst nahelegt. Eine reizvolle Veröffentlichung der Tübinger Fakultät »Bauformen in der Musik« von K. Weidle führt den Vergleich der beiden Künste für alle Stilarten der Musik- und Baugeschichte durch. In den reinen Urformen von Sprache, Baukunst und Musik offenbart sich eben am deutlichsten die gemeinsame Wurzel der drei Künste. Je mehr sie sich in ihrem Sonderreich entfalten, um so fühlbarer wird ihr Gegensatz. »Vergleichen lassen sich Farbe und Ton untereinander auf keine Weise; aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höheren Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten,« sagt Goethe im 748. Abschnitt seiner Farbenlehre. »Wie zwei Flüsse, die auf *einem* Berg entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so daß auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der anderen verglichen werden kann, so sind auch Farbe und Ton.« Daher werden es immer unsichere, persönliche, oft spielerische und erkünstelte Versuche bleiben, die Beziehungen zwischen zwei so gegensätzlichen Reichen wie Musik und Bildkunst im Gesetze zu fassen oder gar, wie Skrjabin und Laszlo vorschwebt, kunstpraktisch verwerten zu wollen.

* * *

Wir nahmen uns das Recht, das Verhältnis zwischen Musik und Sprache zu untersuchen. Wie dürften wir anderen verwehren wollen, weitere, kühnere Beziehungen der Künste untereinander aufdecken zu wollen! Eines aber müssen wir uns alle bei solchen schwankenden Unternehmen bewußt halten: Alle derartigen Bindungen wie Scheidungen haben nur bedingten Wert: wir zerlegen, um, klarer geworden, alsdann wieder zu vereinen und so immerfort, bis wir dem lebendigen Tatbestand so nah als irgend möglich gekommen sind. Die Welt bricht ebenso wunderbar aus uns hervor, als sie uns beschenkt, und immer ist es nur ein vergleichsweises, niemals endgültiges Mehr oder Weniger, was uns überhaupt Gegensätze aufstellen heißt. Freilich, je weiter vom gemeinsamen Grund diese künstlerischen Dinge und ihre Wirkungen liegen, um so größer wird die Gefahr sie durch theoretische Synthesen zu vergewaltigen oder mechanisch künstliche Mischung zu verderben. Nicht Mittlung, nicht Mischung: organische Vermählung zeugen unsere geistigen wie alle lebendigen Geschöpfe. Nur so können sie Frucht tragen, den Keim zu einer neuen Kultur.

GEGENWARTSOPER

ZUR LAGE DES HEUTIGEN OPERNSCHAFFENS

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Sehe man die Lage der Oper von heute einmal ganz nüchtern und sachlich. Vermeiden wir alle schönen Worte und tiefklingenden Erwägungen. Von allen Ambitionen, das »Wesentliche nur« zu treffen, sei abgesehen. Die Schau bleibt einmal schlicht vorerst auf die äußeren Erscheinungen beschränkt. Dann sei subjektive Deutung der Zusammenhänge — Deutung ist ja immer eine rein persönliche, eine unwissenschaftliche, eine Glaubensangelegenheit — jedem mehr selbst überlassen, als hier vorgenommen. Also reden wir diesmal nicht so viel davon, daß die Oper — wie alle Gattungen der Musik und die Musik als Ganzes selbst — sich wieder in den Dienst des Lebens stellen will, indem sie bei den äußeren und inneren Erscheinungen des Heutigen ansetzt und von hier aus gestaltet. Das tat ein Teil der Schaffenden immer, derjenige, welcher sich seiner zeitlichen Lage bewußt war. Automatisch geht die Angliederung Kunst (Musik) = Leben selbst in der Spanne der Hochromantik vor sich, die scheinbar — aber doch eben nur im Anschein — die Loslösung der Musik aus dem Leben bedeutet. Nicht die Zueinanderstellung der Faktoren, höchstens die Heftigkeit ihrer gegenseitigen Funktion ist geändert, weiter nichts. Auch in der Oper. Verbreiten wir uns nicht darüber, daß die Musik von heute — und mit ihr die Oper — weniger im Dienste einer »Idee« stehe, die früher »einheitlich gebundene Gesellschaft«, dann vielleicht »Kirche« als äußeres Signum, faßbare Gestalt hatte. Diskutieren wir selbst nicht dies, daß das musikalische Bühnenwerk, wie jede andere Musikerscheinung wieder mehr ethisch denn ästhetisch von Bedeutung werde (beileibe nicht »gewertet sein will«!). Daß sie nach neuer Geltung ringt, nach intensiver Verwurzelung, das ist eigentlich ein Gemeinplatz, den auszusprechen kaum notwendig ist. Vor allem aber: Deutungen zusammenfassender Natur sind hier vorerst weniger wichtig, so lange die Erscheinungen nicht zu einem gewissen Abschluß geführt haben, so lange nicht Entwicklungen so weit geschwungen sind, daß sie zu deuten überhaupt erst ernsthaft angängig *wird*.
Aber andererseits sind gewisse serienhafte Tatsachenerscheinungen im heutigen Opernschaffen da, die, zusammengestellt gesehen, die Eigenart der Lage aufweisen und in bestimmte Richtungen der Fortentwicklung deuten. Theoretisieren wir einmal nach Möglichkeit nicht über diese, sondern sehen das rein Greifbare solcher Werkerscheinungen mehr registrierend, sehen auch die Wirkungen der neuen Schaffensansätze in ihren äußeren Anzeichen. Da schälen sich in Bejahung und Verneinung der Gegenwart, im Streben nach vorwärts und im Rückwärts-gerichtet-Sein zwei Gruppen mit einiger Klarheit

heraus. Die eine wird etwa repräsentiert durch Křeneks »Jonny spielt auf«, durch Kurt Weills neuere Werke wie »Royal Palace«, »Mahagonny«, »Der Zar läßt sich photographieren«. Auch Hindemiths Sketch »Hin und zurück« gehört hierher. Auf der anderen Seite seien als Beispiele, die das Interesse aufs stärkste beanspruchen, etwa Busonis »Doktor Faust«, Alban Bergs »Wozzeck«, auch Strawinskijs »Oedipus rex« genannt.
Busonis »Faust« begegnet in den Kreisen der großen Hörerschaft absoluter Nichtachtung. Strawinskijs »Oedipus« wird kaum über einen Ästhetenerfolg hinaus Bedeutung gewinnen. Bergs »Wozzeck« hat das Gewicht einer Tat, wie wir noch sehen werden, einer, die in ihrer Art »Schule machte«. In der Gesamthaltung stellt sich aber selbst dieses bedeutendste Werk der neuen Opernliteratur in Form und Geist als freilich sehr später Nachfahr — aber doch eben ursächlich damit verknüpft — von Wagners musikdramatischem Wollen dar. Schauen nun die drei: Berg—Busoni—Strawinskij mit ihren angeführten Werken in die heutige Welt? Packen sie dort an, wo wir heute stehen? Bejahen sie unsere Zeit? Spielen in ihr Schaffen »Einflüsse von außen« (gibt es überhaupt solche von *außen*?) hinein, die zeitbedeutend und deshalb, weil Teil eines Entwicklungsweges nicht zu umgehen, wichtig sind? Oder schauen alle drei — und mit ihnen viele — auf ein Ideal der Oper, auf das musikdramatische Bühnenwerk, wie es sich vollendet und darum nach und nach losgelöst von der Gesamtheit der Lebenserscheinungen und in Bezirke des Absoluten, Allgemeingültigen hinüber entwickelt hat?
Berg erstrebte eine neue Bindung der Künste und dabei eine andere Betonung der Musik im Rahmen des Gesamten. Hier liegt sein stärkster innerer Erfolg. Er ist und bleibt die Fassung dramatischen Geschehens in »musikalische Formen« (wobei zu erörtern wäre, was »musikalische« Formen sind, ob sich nicht ein Entscheidendes in ihren Formwelten verbirgt, das einen Sinn nicht in einer Kunst und in deren Materialien erfüllt sieht und als immanenter Wert überall zu finden ist — hingewiesen sei hier auf eine Gegenüberstellung »Sonate = Residenz—Fuge = Gotik«, die K. Weidle in seinem Buche »Bauformen der Musik« vornimmt). Genug, Bergs dramatische Einformungen haben »Schule gemacht« (wir könnten auch hier »deuten«), weil sie in der Luft liegen: bei Hindemith im »Cardillac«; um nur im Gebiet der Oper zu bleiben. Auch in Weills Schaffen spielt das Problem eine Rolle. Wir werden das noch sehen, erkennen allerdings auch, daß die Lösung hier vielleicht viel tiefgründiger vor sich geht. Denn bei Berg ist letzten Endes der Typus des Wagnerschen Musikdramas trotz aller nun offenbaren Formbindungen, trotz aller wieder drastischen Betonung des Faktors Musik gewahrt. Stofflich gilt ein Wort aus Bies Opernbuch: »Man schreibt Militäropern. Die Uniform ist die letzte Möglichkeit einer modernen Mythologie«. Der Gesamteindruck des Werkes formuliert auf verspätete Nachromantik. Hierfür spricht auch das, was dem Aufnehmenden an Voraussetzungen gestellt wird: eine Kontempla-

tion, die das Ergreifen des ganzen, zur Belastung freien Menschen voraussetzt, nachdem es ihn erst loslöst aus Form und Tempo seines Alltagslebens, aus seinem ganzen Dasein von heute, ehe sich ihm das Kunstwerk erschließt. Zeitmaß und Rhythmus dieser Opernerscheinung sind im großen wie im kleinen die einer vergangenen Zeit, welche noch gelegentlich in wahren Lyrismen schwelgen konnte und von der »neuen Sachlichkeit« unseres jetzigen Lebens nicht belastet war. Für das letztere spricht die Art der Szenenfolge sowohl, wie der Ablauf jeder Einzelszene, deren Gestalt freilich durch Büchners Textfassung vorbedingt war. Es zeugt dafür eben auch die Wahl eines »Librettos«, das in seiner Haltung Wahrheit, Lebensnähe, streng logische Entwicklungen, doch weniger Phantastik zeigt, geruhige Ausreifung des Schicksal-Werdenden an Stelle der in der heutigen psychischen Disposition bedingten sprunghaften, aber dabei doch immer sinnvollen, durch seine Wechsel und die abrupte Art mehr aufreizenden denn eine geruhige Vertiefung zulassende Entwicklung des Erlebnisses setzt. Dies bedingt wiederum eine Musik, der bei allem sachlichen Formen doch die knappe Treffsicherheit und Durchsichtigkeit einer zeitgeforderten Tonkunst versagt sein muß, weil alle Vorbedingungen eine solche Haltung vermeiden lassen. Das Spiel zeigt seine Menschen stilisiert und in der Distanz. Die Musik muß in ihren Bereichen dem gleichtun.

Was bei Berg über die an den Aufnehmenden gestellten Voraussetzungen zu sagen ist, das trifft erst recht bei Busoni zu. Die Auffassung, daß Annäherung, gar Anknüpfung an die Einstellung des Konsumenten das eigene Schaffen zur Marktware degradiere, zeigt die noch typisch romantische Art, in der die beiden Meister ihre Mission auffassen. Der Wille, die Ablösung von allem Alltäglichen mit Vehemenz zu betreiben, läuft ihr parallel. Berg stieß mehr ins formale Neusein vor. Busoni suchte stärker einen neuen Geist, eine höhere Stufe der Abstraktion, eine reinere Ethik Wirklichkeit werden zu lassen. Das schaltet bei ihm zuerst alle Erotik aus, die er dem Leben zu-, aus der Kunst aber wegweist. Doch entfremdet ihm das nicht nur in der Oper die Massen, in dieser Gattung, die alle Sinne anspricht und sich deshalb am wenigsten entsinnlichen läßt. Es macht seine Kunst auch sonst zu dem, was sie nicht sein will: Angelegenheit der Ästheten. Damit wieder hängt es zusammen, daß der Stoff als solcher gering geschätzt ist, was ihm auch nicht die Sympathie der Masse zuträgt, weil sie deren Instinkte nicht trifft (bitte: nicht Masse gleich Herde! Der Schaffende sucht stets die Resonanz *aller*! Die Erfüllung dieses Suchens ist das eigentliche Problem unserer Zeit!), Geist soll möglichst ohne Stoff Erscheinung werden. Die Unmöglichkeit des Umgekehrten war nur zu oft vorher schon erwiesen. Hier erreicht die Musik den Gipfel einer kunsthaften Entwicklung in ihrem Streben nach beiden Polen hin — einmal zur größten Vergeistigung, Entsinnlichung, dem schärfsten Aussparen, nur Andeuten, zum andern in der Häufung der Kräfte. Auf beiden Seiten ist die

Voraussetzung zu ihr die Bindung im Werden und Gewesenen der Ton- und Opernkunst, eine Annahme, die keine Oper von heute, sobald sie weite Kreise ziehen will, nach den entscheidenden sozialen Umschichtungen mehr als Bedingung stellen darf. Gerade in dieser Haltung des Musikalischen — wir brauchen auch hier nicht zu deuten und müssen nur die Strukturen dieser Kunst rationell erfassen —, in ihrem Losgelöstsein vom Typischen unserer Zeiterscheinungen und gleichzeitig im Voraussetzen der ganzen Vergangenheit, in der Tatsache, daß solches Kunstwerk mehr letzte Summation des Gewesenen, denn erster Summand einer neuen Additionsreihe ist, zeigt sich die Verwurzelung des Werkes in einer Gesellschaft und Zeit, die gewesen ist und heute nur noch im engen Kreise ästhetisch gerichteter Naturen fortlebt. Ewigkeitswerte dieser Art sucht mit der Musik auch die Fassung des Stoffes, die Wahrheit in eine Formung zwingt, welche oft bühnenfremd eine epische Breite annimmt, damit aber dem Tempo unserer Zeit ganz abgewandt ist.
Hier berührt sich Busonis Werk mit Strawinskijs »Oedipus rex«. Hat der Komponist die Oper schon früher in seiner »l'histoire du soldat« positiv geleugnet, so schlägt jetzt das Pendel nach der anderen Seite aus und verkündet die tatsächliche Negation. Die Stofflichkeit entfremdet sich dem Hörer hier am meisten. Aber ein Moment des Aufbaues ist da: das Hinzielen auf Feierliches, Erhabenes, auf etwas, das betont Überalltägliches ist, Kontrast zum Täglichen in schärfster Art hervorkehrt, Hineinstreben in eine Haltung, die gerade der nüchterne Mensch der »neuen Sachlichkeit«, des Zweckhaften, des Amerikanismus von heute als Ausgleich sucht. In Stärke und Dauer hält es Korrespondenz mit dessen immanenter Struktur, wenn auch die stoffliche Gestalt (man sehe auch die Duplizität der Erscheinung, wie sie in Honeggers »Antigone« vorliegt) stärkste Gegenwartsflucht nachweist, die in der Musik den inneren Bruch dann auch dartut.
Zusammenfassend sehen wir als individuelle und gemeinschaftliche Eigenheiten dieser Werkgruppe: vorwiegend formale Vorstöße bei Berg, Streben nach schlackenloser Emanation des objektiven Geistes bei Busoni, das Sehnen nach einer wieder erneuerten sakralen Feierlichkeit des Theatralischen bei Strawinskij. Wir bemerken aber auf der anderen Seite, wie eine eigentlich intensive Verknüpfung mit unserer jetzigen Lage, eine enge Verbundenheit mit dem, was unsere Zeit in Form und Inhalt bildet, nicht geschieht, wie die Grundeinstellung das Verfangensein in einem Opernideal bedeutet, das sich vielleicht deshalb erfüllt hat, weil es aus der Struktur einer nicht mehr bestehenden Gesellschaft seine Kräfte zog. Die Formung geschieht wohl unter Einschluß von weiter strebenden Elementen und Einwirkungen, doch unter Ausschluß von Einflüssen, die jetzt Erscheinung sind und schicksalhaft wirken. Das Wegstreben von sinnlichen Faßbarkeiten, die damit verbundene Loslösung von den Lebensnotwendigkeiten des Theaters, die Ethik dieser Bühnenwerke, die ihren Sinn außerhalb des Kunstwerkes selbst sieht, und schließlich

die Zurückdämmung der Schau hinter die Hörlust sind die stärksten Kriterien dieser Opernkategorie.

Wenden wir uns der andern Gruppe zu. Die Aufgabe ist, den Berührungspunkt der Komponenten in den Opernwerken Kreneks, Weills und Hindemiths zu finden. Äußeres springt zuerst kraß als ungewöhnlich heraus. Die Verwendung gewisser technischer Errungenschaften unserer Zeit fristet aber nicht nur in ihrer primären Fassung ein Dasein, sondern wirkt darüber hinaus stilbildend auch mit ihrer Ausstrahlung auf die bis jetzt anders formulierten Kräfte der Musik und Dichtung. Hier müssen wir vorerst abweichen.

Unsere Zeit hat den ihr vollkommen gemäßen, auf eine einheitliche Formel gebrachten musikalischen Ausdruck noch nicht gefunden. Das zeigt einmal die Fülle der Erscheinungen im tonsetzerischen Schaffen selbst, diese Mannigfaltigkeit, die wohl dem Ziel einer endlichen Synthese zusteuert, ohne indessen diesen Punkt auch nur annähernd bestimmen zu lassen. Auch die negative Einstellung der »Masse Mensch« zu den künstlerischen Bereichen der Tonkunst beweist das gleiche. Direkter Ausdruck heutigen Lebens liegt auf anderen Gebieten, liegt bei Technik und Sport, Film und Tanz, also in Bereichen, die das höherliegende Niveau künstlerischer Erfassung mit ihrem Über-den-Zeitwert-Erheben, Ins-Unendliche-hinaus-Projizieren noch nicht erklommen haben, sondern in der Sphäre der primitiven Lebensäußerung, ohne jede Strebung über diese hinaus, noch liegen. Hat die Technik das Tempo und den Rhythmus unserer Lebensgestaltung grundlegend verändert, unser Verhältnis zu Raum und Zeit entscheidend beeindruckt, den Gang ins Phantastische neuer Möglichkeiten bedingt, so bedeutet sie damit auch die Ursache einer Umformung der seelischen Gegebenheiten und Zustände. Hier soll nicht von einer Entromantisierung, von der Entseelung unseres Daseins gesprochen werden, von Dingen also, die in Wahrheit gar nicht existieren. Verbirgt sich doch hinter dieser Auffassung nur die Unmöglichkeit, die in solchen Bereichen erfolgten Umgießungen zu erfassen. Diese wirken sich weit greifbarer im Sport aus, der im Sinne eines technischen Zeitalters Ausschaltung alles übergewichtlich Sentimentalen, aller zu starken Abirrungen vom nutzhaft Täglichen ins Gebiet einer übersteigerten Seelischkeit, Herstellung des völligen Gleichgewichts von Körper und Geist, Klärung der Beziehungen von psychischen und physischen Aktionen und Reaktionen und damit auch eine andere Einstellung zur Erotik nach sich zog. Wird jetzt manches im Gefühlsleben abgestellt, so geschieht das nur als Umschaltung aufs Gebiet der Phantasie.

Auch im Menschen von heute halten sich endlich mit unendlich gerichteten Daseins- und Wollenskräften die Wage. Alles den Bereichen des intellektuell Faßbaren, Zweck- und Vernunfthaften nicht angehörende reagiert die Masse in der Filmkunst ab, die als ihr wahres Wesen und ihre eigentliche Stärke das Unwirkliche, die Überwirklichkeiten immer bewußter herausstellt. Das gelingt

hier, weil ungeheure Stoffmassen von der Darstellung in denkbar kürzester Zeit zu bewältigen sind, weil die Beweglichkeit filmischen Geschehens alle denkbaren Möglichkeiten des Theaters weit hinter sich läßt. Es setzt aber auch das Problem, die Stoffquantitäten so zu meistern, daß sie das Wie zu einem Wert umprägt und so die Spielinstinkte der Masse in Gebiete einfängt und hebt, deren Niveau künstlerisch ist, und auf dem die metaphysischen Kräfte der Empfangenden geweckt und gestärkt werden. Schließlich ist der Jazz als letzter bestimmender Faktor dieser Reihe anzugliedern, als Lebensäußerung, die vielleicht noch am weitesten den Bereichen des Künstlerischen sich nähert. Auch hier strahlen alle die umgegossenen Elemente aus in verändertem Tempo und Rhythmus, in der Ausscheidung des überwiegend Sentimentalen, im Gleichgewichthalten zwischen Trieb und Wille, das diese Musik einer andern gegenüber kennzeichnet, die vorwiegend vom Triebe her Impulse empfing und die man nur zu gern von einer solchen abzulösen sich bemühte, welche reiner Wille nur formen sollte. Betonung des Zweck- und Zielgerichteten im festen Verhangensein innerhalb der Gebrauchssphäre, Hervorkehrung des Phantastischen in der ungezügelten Vitalität einer importierten und mit unserem Wesen von heute merkwürdig gekreuzten Rhythmik sind seine entscheidenden Momente.

In ihrem Befruchtetsein von diesen Wesenserscheinungen eines umgeformten Lebens aus ist die Einstellung der zu Berg-Busoni-Strawinskij kontrastierenden Operngruppe einheitlich zu fassen. Ihre von den erstgenannten Werken unterschiedliche Haltung liegt in der Verbundenheit mit diesen äußeren Zeiterscheinungen, hinter denen selbst, wie bei ihrer Wiederkehr innerhalb der Oper, tieferer Sinn sich birgt. Die Wandlung verrät sich in diesen Werkerscheinungen zuerst durch eine starke Wiederbetonung der Phantastik und im bewußten Hervorkehren der Spielbedeutung alles Bühnengeschehens, beide in den Rahmen des Gegenwärtigen hineingespannt. Das Tierspiel der Primitiven, ganz nur Ausdruck des Spielerischen, erlebt in Strawinskijs »Renard« seine Wiederholung. Die Reihe der Gegenwartsopern Mozarts, Verdis und Puccinis wird durch Weill und Křenek fortgesetzt. Sie erleben in Szene und Kostüm, in Gedanken und Sprache die Parallelstellung zur heutigen Zeit. Dabei verliert die letztere häufig die poetische Abseitigkeit und schwingt zwischen den wechselnden Polen des Vulgären und des Poetischen, des Gebundenen und einer alltäglichen, oft derb realistischen Prosa. Sie hält dabei die knappe Ökonomik, Kennzeichen unserer auf kleinsten Kraftverbrauch gestellten Zeit strikte inne. Weill-Georg Kaisers »Zar« und Křeneks »Jonny« erhellen das genügsam. Wenn auch vielleicht das geistige und formale Niveau des letzteren oft erschreckend tief ist, so liegt doch seine Bedeutung in dem Bestreichen neuer Regionen des Stofflichen und Textlichen. Daß hiermit eine andere Deklamation, ein anderes Tempo des Gesanges sich von selbst vorschreiben, ergibt sich automatisch.

Eine erhöhte Unwahrscheinlichkeit des Spieles, eine gesteigerte Phantastik wird innerhalb der Werkreihe zum Symptom. Die Neigung dazu brach immer durch, in Braunfels' »Vögel«, in Bernhard Schusters »Dieb des Glücks«, der ein solches phantastisches Moment als Keimzelle des Ganzen enthält, um nur einige Beispiele zu nennen. Aber nun wird diese Haltung entscheidend, die Einbeziehung einer Fülle von Unwahrscheinlichkeiten, das Hinstreben in eine Tausendundeine-Nacht-Sphäre, ein Wollen, das schließlich in der Filmkunst wurzelt, deren Vermögen die Fülle neuer, ungeahnter Möglichkeiten schuf. Wieder bleibt im »Jonny« die neue Form roh, sensationell, ungeschliffen, weil noch nicht das Maß gefunden, das Negative zu stark betont, die Stoffquantität nicht in einen entsprechenden Wert künstlerischer Qualität umgeprägt wurde. Weill-Goll nehmen im »Royal Palace« die filmische Durchbrechung des Spiels vor, lockern das eigentliche Geschehen — das übrigens auf ein Minimum reduziert ist — durch eine Kette von Unwahrscheinlichkeiten, Symbolik und Märchenhaftem auf. Folgerichtig gelangen Weill-Brecht zur Auflösung des kompakten theatralischen Geschehens im »Mahagonny«, um über diese Zwischenstation hinweg das Gleichmaß eines reizvollen Spiels im Hinundher zwischen Möglichkeiten und Phantastischem im »Zaren« zu finden. Hindemith-Schiffer (»Hin und Zurück«) geben dem an und für sich Lebenswahren den Anstrich des Unmöglichen durch seinen retrospektiv wiederkehrenden Ablauf. Vom Aufnehmenden wird hier überall vorzugsweise Naivität in der Entgegennahme, nicht aber ein Schulung und Verbundenheit dem Kulturkreise der bisherigen Oper voraussetzendes Ausschöpfen gefordert.

Von der stofflich-textlichen Andersartigkeit aus ist die Stellung der Musik im Rahmen der Oper verändert. Beschränkt sich Křenek im »Jonny« noch auf eine reine Situationsmusik, die auf »Schlager«, auf formal gerundete, melodisch leicht greifbare Kernstücke hinzielt, so macht Weill im Gegensatz dazu innerhalb seiner drei hier zu Behandlung stehenden Werke eine gewisse Entwicklung durch, die denn doch einen entschiedenen Gestaltungswillen zeigt. Sie betont überall eine neue Ausbreitung und Verselbständigung der Musik innerhalb der Oper selbst. Im »Royal Palace« sind weite Strecken der Musik bereits von der Bindung an die eigentliche Handlung zwar gelöst, aber doch noch schaubegleitet. Zum Akustischen tritt hier noch sein optisches Korrelat. Ganz selbständig wird die Musik im »Mahagonny«, bei dem das eigentlich dramatische Werden stark in rein sinfonische Zwischenspiele gelegt ist, die auf jede Ergänzung durch Mittel aus anderen Kunstgebieten verzichten und so recht zum eigentlichen Kern des Werkes werden. Hier wird eine neue formale Klarheit, die sich dann im »Zaren« gemäßigter dadurch auswirkt, daß sich eine streng gegliederte musikalische Folge mit dem Handlungsmäßigen deckt. Hindemith wieder sucht eine in Tempo und Rhythmus auf- und abschwingende Reihe kleinster, formal geschlossener Gebilde nach einem kontrastierenden Intermezzo rückwärts abzuspielen. Als gemeinsame Note hat

all diese Musik eine gewisse »Sachlichkeit« in Dialektik und Form. Sie sucht dem Hörer Greifbares zu bieten, indem sie möglichst nur Notwendiges, Wesentliches, fest Umrissenes gibt. Sie versucht mit Klarheit und Durchsichtigkeit die früher an den Aufnehmenden gestellten vorbedingten Ansprüche herabzumindern und ein naives, nicht allzusehr durch »Bildung« belastetes Verhältnis zwischen beiden Teilen wieder herzustellen.

Ihre Ökonomie hängt mit der des Stoffes eng zusammen. Die Reduzierung des Geschehens wurde schon an Weills »Royal Palace« hervorgehoben (man sieht bei dieser ganzen Erörterung erneut, wie sehr die Frage einer Umgestaltung, Annäherung der Oper an die Zeit in der literarisch-textlichen Sphäre vorbedingt ist). Sie ist im »Mahagonny« ins Extrem gewendet, indem sie Stationen der Handlung nur mehr klisscheeartig andeutet. Auch im »Hin und zurück« drängt Hindemith nach diesem Punkte. Überall bemerken wir das Zielen in eine Reihe geschlossener Bilder, die optische Rundung haben und als Folge filmischen Gesetzen unterstehen. Das Abstrahieren des Unwesentlichen, die Verknüpfung nur hervorstechender, entwicklungswichtiger Situationen gibt so ein anderes Tempo des ganzen Spieles, das mehr unserer Zeit entspricht. Ein Drängen dahin war schon längst dort zu bemerken, wo Gegenwartsgerichtetheit nicht so bewußt wurde. Auch in Schusters »Dieb« ist das Positivste, daß dieses Tempo der Zeit und ihr Rhythmus erfaßt waren, eine Tatsache, die indes zu wenig erkannt wurde.

Es hängt mit diesen Erscheinungen zusammen, daß der Jazz in die Oper Einzug hielt. Wo der Rhythmus des Heute gefunden ist, da kann auch Jazz nicht vermieden werden. Křenek zeigt ihn roh. Weill schwingt von seinen gelegentlichen Anklängen im »Royal-Palace« über seine intensive Erfassung im »Mahagonny« und zeigt schließlich, wie er eingesogen von der europäischen Kunstmusik im »Zaren« ein Ferment bedeutenden Grades wird. Daß in Hindemith, der seine Periode vitalster rhythmischer Kraft ja lange überwunden hat, Jazz als Auflockerung einer rhythmischen Haltung wirkt, die zum Starren, Stereotypen neigt, beweist sein Sketch aufs neue.

Sehen wir überschauend nochmals diese Gruppe von Opernwerken, so springt als ihr Gemeinsames der Wille heraus, eine Gattung des musikalischen Spieles zu schaffen, das endlich in weiten Kreisen wieder Resonanz findet. Um diese zu erzeugen, versuchen die Schaffenden einmal vom rein Äußerlichen, Erscheinungsmäßigen her neue Lebenselemente zu amalgamieren. Dieses Unterfangen hat dann als natürliche Folge, daß Form und Gestalt des neuen Kunstwerks im Sinne der Struktureigenschaften des Menschen von heute abgewandelt sind.

Um das alles zu erreichen, mußten die Schaffenden das bisherige Ideal der Oper bis zu einem gewissen Grade leugnen, um ein neues zu errichten. Wie weit ihnen das bisher gelang und wie es ihnen weiter gelingen wird, ob ihr Wollen das richtige war, das muß erst die Zukunft lehren, die solcher Entwicklung künstlerische und soziologische Bedingtheiten stellt.

Es ist schließlich noch nötig, hervorzuheben, daß die junge Komponistengruppe den Weg, der hier gekennzeichnet wurde, nicht gehen konnte, wenn sie nicht auch eine andere Auffassung von ihrer künstlerischen Mission vertrat. Nicht fühlt sich der Künstler mehr als Abseitiger, als Übermensch, der ein erdabgelöstes Kunstwerk schafft. Er ist wieder Mensch, reiht sich dem Leben ein und betont das ausgesprochen Zweckhafte seiner Kunst.
Lassen wir die Schaffenden selbst in weiteren Werken für oder gegen diese Entwicklung sprechen!

ÜBER POLYPHONE MUSIK

VON

RICHARD LITTERSCHEID-ESSEN

Wir begreifen »Polyphonie« als Vielstimmigkeit, strenger formuliert: als Gleichzeitigkeit von selbständigen, melodischen (linearen) Einzelorganismen, die aus gleicher Idee gewachsen sind und in ihr ihren Zusammenhalt, ihre Einigkeit erhalten.
Wir trennen von der Polyphonie den ihr verwandten »Kontrapunkt«, welcher eine Imitation wahrer Linearität versucht, aber nicht zu einer vollen Verselbständigung der Stimmen durchdringt, sondern mehr ein harmonisches Geschehen horizontal auseinanderlegt. Wir scheiden dafür die Bezeichnung »Kontrapunkt« für eine trockene schematische Stimmenverknüpfungsmethode als für wahre Kunst unorganisch aus.
Eine kurze Skizzierung wichtiger Momente und Grundtatsachen polyphoner Musik mag zur heute überaus wichtigen Klärung des Polyphonieproblems beitragen.
Wir fragen zuerst nach den Gesetzen, welche die Polyphonie wesentlich beherrschen: Ein polyphon gehörter musikalischer Einfall gestaltet sowohl den Verlauf der einzelnen melodischen Organismen wie auch Gesetz und Struktur ihres gleichzeitigen Erklingens.
Die Geschichte überliefert uns als *melodische Gesetze* der Polyphonie vornehmlich die Wiederkehr der gleichen Melodie nacheinander in den verschiedenen Stimmen: im Kanon, oder die Verwandtschaft der einzelnen Melodiezüge durch Verwendung gleichen motivischen oder thematischen Materials oder die Gegenüberstellung konträrer melodischer Bildungen, als gleichzeitiger Ablauf verschieden gearteter melodischer Charaktere, sämtliche Erscheinungsformen zugleich mit den Möglichkeiten der Umkehrung als »Spiegel« oder »Krebs«.
Als *formale Gesetze* — mit den melodischen im engsten Zusammenhang — sind die mit den Namen »Kanon« und »Fuge« verbundenen Strukturbegriffe historisch als weitgefaßte Anordnungsschemata der Stimmen gewonnen.

Ein weiteres *Gesetz:* die Frage *des Zusammenklangs der einzelnen Stimmen* bedarf einer näheren Betrachtung.
Ebenso wie eine einzelne Melodie aus zweierlei Bewegungsantrieben entstehen kann: einmal, indem die Töne einem gedachten oder gefühlten harmonischen Bewegungsablauf eingeordnet scheinen, zum andermal, indem die einzelnen Intervalle ohne harmonische Beziehung als Tonhöhenabsteckungen im Raum erscheinen, die Höhen und Tiefen in ihren Entfernungen beschreibend, in denen die Melodie auf und nieder schwingt: ebenso können in polyphoner Musik die einzelnen Stimmen an gleichzeitigen Punkten zum Zusammenklang, zur Harmonie geeint werden und in der Melodie wie in der Folge der Zusammenklänge wesentlich harmonischen Gesetzen gehorchen; oder aber sie werden in ihrer Gleichzeitigkeit als räumliche Übereinanderlagerung, Entfernung, als »Intervalle«, höchstens sekundär als Zusammenklänge erfaßt.
Diese grundverschiedenen Voraussetzungen polyphoner Gestaltung führen an die Kernfrage unserer heutigen »linearen Musik« heran. Beide Klangformen sind von der Geschichte bestätigt: während die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts wesentlich klanglich organisierte Polyphonie hervorbringt, kennen frühere Jahrhunderte mehr primär linear betonte, nicht wesentlich von der Harmonik her bestimmte Polyphonie, eine weniger von harmonischen Gesetzen her diktierte Melodik.
Das führt an eine Grundfrage der Musik, an die des äußeren und inneren *Musikhörens* heran, zumal mit wenigen Ausnahmen jede aus einer Zeit gewachsene Musik als auch von ihr wirklich gehört vorausgesetzt werden muß. Wir dürfen mit Recht annehmen, daß in mehr kontrapunktisch orientierten Epochen linearer gehört und gefühlt wurde als in mehr harmonisch gerichteten. Wir können mit Bestimmtheit sagen, daß unsere eigene Musikerziehung, wie das gesamte Musikschaffen des letzten Jahrhunderts ein so starkes harmonisches Hören*) in uns entwickelt hat, daß wir sicher nicht polyphone Musik so wahrnehmen, wie sie in ihren Entstehungszeiten geschaffen, gehört und empfunden wurde, wie sie etwa noch Bach hörte, d. h. wir sind heute geneigt, polyphone Musik mehr als kontrapunktische Bewegungsaufteilung eines harmonischen Geschehens, die Melodik als primär aus harmonischen Quellen entstanden zu hören, anstatt — wie es aus der Struktur solcher Werke schon notwendig hervorgehen muß — als Nebeneinander, Gleichzeitigkeit selbständiger Stimmorganismen, *nicht* wesentlich im Zusammenklang, im *In*einander, sondern eben gerade im *Neben*einander, in der räumlichen Entfernung.
In diesen Problemen der Gehörsbildung und auch des Hörwollens ist unser heutiges Problem einer neuen Polyphonie wesentlich verankert.
Der überspitzte harmonische Stil des letzten Jahrhunderts hat sich in sich

*) Besonders durch die Erziehung und Gewohnheit, komplizierte Akkordfolgen als Funktionen eines Ausgangsklangs in Beziehung zu setzen.

selbst überschlagen. Steigerung melodischer Eigenbewegung und kontrapunktische Durchdringung der Harmonik, formale, nach Innen gewandte Bindung eines (romantischen Gefühls-) Ausdrucks, schließlich Besinnung auf rein aus musikalischen Bedingungen erwachsene Musik schufen Vorbedingungen für die heute geforderte Linearität. Historische Erkenntnisse der polyphonen Musik früherer Epochen — auch noch so geringe — gebaren Anregungen und wiesen neue Schaffenswege.

Innere Voraussetzungen einer neuen Polyphonie scheinen somit gegeben. Wie gestalten sich die äußeren?

In der mangelhaften Erfassungsmöglichkeit linearer Vorgänge durch das heutige Ohr mag es begründet sein, daß eine zeitgenössische Anschauung die akustische Deutlichkeit dreier Linien — je für sich und doch zugleich gehört — für unmöglich erachtet; sie hält die Stimmen nur für erfaßbar, wenn ihr Verlauf zugleich zusammenklanglich geordnet, also auch mehr vertikal als horizontal aufnehmbar ist. Demgegenüber besteht eine andere Auffassung — gewiß mit großem Recht — die die Wahrnehmbarkeit dreier Linien sehr wohl für möglich hält, unser Ohr aber einer entsprechenden Erziehung für notwendig ansieht, wie sie in anderer Form für die Erfassung eines harmonischen Vorgangs ebenso notwendig ist.

Man kann mit Recht fragen, wer sich heute vermessen wollte, eine Bachsche zwei- oder gar dreistimmige Invention wirklich als Bewegungsvorgang von Linien in der Gleichzeitigkeit und dabei die harmonische Struktur mehr als ordnendes, zusammenfassendes Prinzip, statt als Grundvorgang zu hören.

Trennung der einzelnen Stimmorganismen im Tonraum im Gewande selbständiger charakteristischer Klangfarben verdeutlicht die einzelnen Linien. Die kontrapunktisch orientierte Instrumentalmusik unserer Tage bedient sich dieser Mittel, um größere Deutlichkeit der musikalischen Vorgänge zu gewährleisten, bzw. weil sie die kontrapunktische Musik heute mehr linear bewegt erfühlt als die jüngst vergangene Zeit. Das 17. und auch noch das 18. Jahrhundert bedienten sich zur Darstellung linearer, aber auch homophoner Musik ausgiebig der Orgel. Durch ihre Register und Manuale ist sie auf jeden Fall das wichtigste Soloinstrument für lineare Musik (für Zwei- oder Dreistimmigkeit) bis auf unsere Tage geblieben. Das Cembalo besitzt nicht die gleiche Bedeutung, übertrumpft aber unser modernes Klavier, das wegen seiner wesentlichen Schwäche, Stimmindividuen zu Klängen zu vereinigen und zu mischen, nicht ausreicht, eine Bachsche Invention so tönend und hörbar zu machen, wie sie dem Menschen zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch Cembalo oder Orgel erklang.

Je selbständiger die einzelnen Stimmen in sich organisiert sind, desto deutlicher sind sie im Nebeneinander zu erfassen. Harmonik ist dabei höchstens ordnendes Prinzip, nicht aber bestimmendes. Betonung der Vertikalen hebt die Selbständigkeit der Horizontalen auf!

Inwieweit und welche harmonischen Gesetze die werdende Polyphonie unserer Zeit organisch bestimmen und bestimmen werden, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen. Die Nachwelt und ihr theoretisches Bemühen werden sie eines Tages deutlich machen. Wir wissen nur mit Sicherheit, daß heute andere harmonische Gesetze gelten als die, welche etwa die Musik der Niederländer um die Wende von 1500 beherrscht haben. Auch sind andere melodische Bauprinzipien gefunden worden. Von ihnen aus werden die Gesetze des Zusammenklangs von selbst organisch wachsen. Wenn ich nicht irre, strebt die heutige Melodie auch fort vom Aufbau durch eine Harmonik, näher hin zum Aufbau als Schwingung im Tonraum: von irgendeinem Punkte fort, zu irgendeinem hin, wobei die Höhen und Tiefen als Entfernungen, Absteckungen — im fernen Bezug auf einen Ausgangspunkt oder im Fortschreiten von Punkt zu Punkt — empfunden und gehört werden. Harmonische Gesetze bzw. die Gesetze des Zusammenklangs werden aus den melodischen Gesetzen der Stimmen und aus denen der Stimmführung gefunden und besitzen vorwiegend erst sekundäre Bedeutung.

Mit den Stimmführungsgesetzen vereint man landläufig den Begriff »Kontrapunkt« und sieht in ihm ein Schematisches, Konstruktives. Trennen wir die Begriffe »Konstruktion« aus primär intellektuellem Impuls von »Geistiger Disposition« aus primär musikalischem Impuls, indem wir letztere sowohl im Bau einer Fuge des Wohltemperierten Klaviers von Bach, wie in einer Sonate von Beethoven, wie in einem Musikdrama von Wagner erkennen — als notwendige Voraussetzung formaler Gerafftheit und Zusammenfassung eines Gehaltes — so ist auch deutlich, daß Konstruktion ein organisches Werk nicht bestimmen kann und muß, wohl aber geistige Disposition.

Voraussetzung polyphonen, organischen Schaffens ist inneres Hören und Mitschwingen in der Welt polyphonen Geschehens. Aus ihr wachsen geistige Disposition, Struktur und Stimmführungsgesetze gleichzeitig. Dem Menschen, dessen Sinne und Gehör für polyphone Musik empfänglich sind, erscheint eine Fuge von Bach genau so organisch, genau so wenig »konstruktiv« gewachsen, wie eine Sonate von Beethoven. Letzte Grenzen zwischen organischem Wachstum und konstruktivem Schematismus sind nicht aufzudecken, wohl aber vielleicht oft intuitiv zu spüren.

Wie sehr beide zu scheiden sind und leicht verwechselt werden, mag ein Beispiel zeigen: denken wir uns einen Kanon, dessen zweite Stimme in der genauen Umkehrung (im Spiegel) ablaufen soll. Die erste Stimme sei für sich ein bestimmter, abgerundeter Organismus, klar gegliedert durch die Mittel der Tonabsteckung und -fortschreitung und ihres Spannungsverlaufs, des Rhythmus, der Dynamik usw., vielleicht auch einer sekundär wirkenden Harmonik. Die genaue Umkehrung (also die intervalltreue) möchte wohl konstruktiv erscheinen. Aber schon bei der Frage, ob die Umkehrung einen organischen melodischen Ablauf usw. besitze, wird offenbar, daß die Um-

kehrung eben nicht lediglich von der schematischen Umkehrung einer Melodie her bestimmt sein kann, sondern für sich ebensolchen Gesetzen unterliegen muß wie die Ausgangsmelodie. Ihr Ablauf muß für sich organisch gewachsen sein. Ihren eigentümlichen Zusammenhang und -halt findet sie nicht im harmonisch gleich oder verwandt geordneten Geschehen, sondern darin, daß sie genau umgekehrt die Tonschwankungen usw. vollzieht wie die erste Stimme. Das ist das wesentlichste Moment solcher Stimmenwandlung, völlig ausreichend, eine organische Rückbeziehung zum Urkeim zu besitzen.
Es ist ebenso eine Frage der Organik, wie nun noch außerdem die beiden Stimmen kanonisch miteinander geführt werden. Es gab Zeiten, in denen wesentlich harmonische Gesetze diese Stimmführung bedingten, es gab andere, in denen die Verhältnisse melodischer Bewegung, nicht ihr Zusammenklang, sondern ihre räumliche Entfernung und ihre melodisch-rhythmische Gegenüberstellung — im Augenblick wie im Fortschreiten — die Struktur eines Kanons festlegten. Je nach der Melodik und nach dem inneren Ohr des Schaffenden würde bei dem vorgestellten Kanon das eine oder andere Gesetz der Stimmführung, vereint mit dem organischen Ineinandergreifen der motivischen Entwicklung der einzelnen Melodieglieder vorherrschen.
Wir sagten: geistige Disposition eines Werkes ist notwendig und schafft einen eindeutigen, gerafften Ausdruck seines Gehaltes. Wir wissen auch: homophone Musik strahlt ihren Ausdruck nach außen aus, ist expansiv, polyphone Musik bannt ihn nach innen, ist intensiv.
Diese Grundmerkmale und Erscheinungsformen führen zuletzt noch zu dem ungeheuer wichtigen Problem des Verhältnisses der Menschen als einzelne und als Gemeinschaft zur Musik. Homophone Musik strahlt aus: sie setzt Hörer voraus, die sich passiv von ihr ergreifen und beeindrucken lassen. Polyphone Musik strahlt nach innen, sie setzt erst in zweiter Linie Hörer voraus. Vielmehr fordert sie Aktivität und Teilnahme, ohne die sie durch ihre Eigenart nicht recht erlebt werden kann. Ihr Reiz besteht darin, den Menschen nicht höchstens mehr oder weniger nur zu berühren, sondern ihn aktiv zu machen, ihn selbst musizieren zu lassen, ihm ein selbständiges Stimmindividuum zu übergeben, das aus einem Musikganzen geboren ist, Eigenlebendigkeit und klare Rückbeziehung zu den anderen Stimmen wie zum Ganzen besitzt. Nur Mittun schafft das richtige Erfühlen und Hören der nach innen gebundenen polyphonen Musik. Fordert homophone Musik wesentlich Zuhörer, Außenstehende, die jeder für sich erleben, passiv verharren und keiner wirklich einigenden Gewalt unterstehen, so beruht eine wesentliche Kraft polyphoner Musik in ihrer Fähigkeit, einzelne menschliche Individuen durch gemeinsame Teilnahme unter ein Ganzes zu einen. Sie ist vorzugsweise die einzige und wirkliche Gemeinschaftsmusik und als solche ein wesentlicher Kulturfaktor, der auch unsere heutige Zeit vielleicht beeinflussen könnte. Denn es ist — nicht nur in der Musik — die Schwäche unserer Zeit, in

menschlichen und sachlichen Zersplitterungen abzurollen und, damit verbunden, kein eigentliches Kulturangesicht zu tragen. Die Musik hat die Aufgabe, von ihrer Seite eine einheitliche und vereinheitlichende Kulturkraft an unsere Zeit heranzubringen bzw. selbst umgekehrt aus einer einheitlichen Kraft neu und stark geboren zu werden — im wechselseitigen Miteinander. Als Mittel und Weg ist die gemeinschaftsbildende Kraft polyphoner Musik erkannt worden.*)

IN SACHEN CHERUBINIS

VON

LUDWIG SCHEMANN-FREIBURG i. Br.

Seit zwei Jahrzehnten etwa dürfen wir von einer Bewegung zugunsten Cherubinis in Deutschland reden. Das Signal dazu erfolgte ziemlich gleichzeitig von zwei verschiedenen Seiten, in Gestalt eines Aufsatzes von *Hermann Kretzschmar* im 13. Jahrgang des »Jahrbuches der Musikbibliothek Peters« (»Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart«) und eines anderen von mir in der »Musik«, Jahrgang VI, Heft 11, Jahrgang VII, Heft 8, (»Ein Wort über Luigi Cherubini« und »Noch einmal Cherubini«). 1913 erschien dann bei Breitkopf & Härtel als erstes größeres deutsches Werk über den Meister *Richard Hohenemsers* »Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke«, 1925 in der Deutschen Verlags-Anstalt mein »Cherubini«. Wenn sich ersterer zum Ziele gesetzt hatte, vornehmlich den Musikern und Musikgelehrten das Wesen des Meisters zu erschließen, mußte es mir darum gehen, diesem nach Möglichkeit auch den weiteren Kreis gebildeter Musikfreunde zu gewinnen. Beiden Werken gemeinsam aber war, bei aller Verschiedenheit der Ausgangspunkte wie der Behandlungsweisen, daß ihren Verfassern von Hause aus neben, ja vielleicht vor den wissenschaftlich-literarischen praktische Ziele vorgeschwebt haben, daß ihnen reichlich so sehr eine leibhaftige Wiedererweckung wie eine wissenschaftliche Beleuchtung Cherubinis am Herzen lag.

Als ein kameradschaftliches, als eine Kampfgemeinschaft gleichsam, haben wir dann auch unser weiteres Eintreten für den Meister aufgefaßt. Wie außerordentlich schwer wir es freilich mit diesem haben, davon müssen wir uns sozusagen mit jedem Tage mehr überzeugen. Keine nationale Welle, wie sie einstens bei Bach und heute bei Bruckner emporschlägt, kommt uns zu Hilfe. Cherubini bleibt der große Heimatlose, zu dessen bewunderndem Verständnis

*) Arbeit und Schaffen der jüngsten Musiker, die geistige und organisatorische Führerschaft eines Fritz Jöde, die kompositorische eines Paul Hindemith, Ludwig Weber u. a. m. sind erste bedeutsame Schritte auf dem Wege zu einer entsprechenden eindrucksstarken Kulturtat.

sich vorerst nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl reger Geister in den Hauptkulturländern Europas durchgerungen hat. Daß von diesen Ländern Deutschland die Führung übernehmen müsse, steht wohl fest, aber ebenso auch, daß nun gerade dieses heute das ausgesogenste und damit auch für Dinge des Geistes, soweit sie sich nicht als zwingend notwendig darstellen, gelähmteste ist. Was vor zwanzig Jahren noch ein Leichtes gewesen wäre, erscheint heute fast unausführbar, die Möglichkeit der Gründung einer Cherubini-Gesellschaft in weite Ferne gerückt. Der Tod Aberts, der sich dem Verfasser schon vor Jahren als besonderer Verehrer Cherubinis bekannte, hat auch nach dieser Seite eine schmerzliche Lücke gerissen und schöne Hoffnungen begraben.

Und doch darf das Ziel, zunächst einmal eine bessere materielle Grundlage für ideelle Bestrebungen dieser Art zu schaffen, nicht aus den Augen gelassen werden. Denn wie liegen heute bei uns die Dinge? Während Meister zweiten Ranges, die an Cherubini hinaufgesehen haben, längst eine Gesamtausgabe besitzen, während eine solche der Cherubinischen infolge der Konzentration seiner Werke auf der Berliner Staatsbibliothek leichter als irgendeine andere herzustellen gewesen wäre, übrigens auch gerade dadurch den Deutschen gewissermaßen als Ehrenpflicht auferlegt war, ist es heute um die Zugänglichkeit und damit um die Aufführung aller jener Werke so kläglich bestellt, daß selbst für die der — wie das d-moll-Requiem — seit bald einem Jahrhundert bei uns eingebürgerten Werke unsere Musiker die größten Schwierigkeiten zu bewältigen haben und von den meisten anderen Material überhaupt nicht zu beschaffen ist. Es ist eben fast alles vergriffen, und das große Verlagshaus, in welchem so viele der herrlichen Werke Cherubinis einst erschienen, erklärt sich nicht in der Lage, dies leidige Vakuum wieder auszufüllen.

So ruft mancher des besten Willens volle unter unseren jungen Kapellmeistern und Chordirigenten vergebens nach den ersehnten Partituren und Klavierauszügen, und die einzige Hoffnung, die uns bleibt, ist, daß einmal ein ideal gesinnter Verleger sich finde, der sich an etwas, wie beispielsweise eine Sammlung bzw. Auswahl der kleineren Kirchenwerke wage, oder noch besser, ein hochherziger Privatmann, der eine Summe für einen Neudruck Cherubinischer Werke zur Verfügung stellte.

Unter diesen Umständen sind die künstlerischen Taten, die trotzdem und alledem in den letzten Jahren im Zeichen Cherubinis geschehen sind, doppelt und dreifach hoch zu werten. Ganz besonders gilt das für die Sphäre des Theaters, wo die Hemmnisse für eine Wiederbelebung turmhoch geschichtet sind, zumal gerade hier das den Aufführungen zugrunde zu legende Material besonders mühsam aufzutreiben oder doch herzurichten ist, indem wenigstens bei einigen der wichtigsten Werke eine Wiederaufnahme in unsere Spielpläne nur unter durchgreifender Neubearbeitung — namentlich im Punkte der Über-

setzungen — in Frage kommt. Gleichwohl mehren sich die Anzeichen dafür, daß die überragende und überzeitliche Bedeutung Cherubinis für das Musikdrama und die Notwendigkeit, sie auch in unserer Zeit wieder mehr auszunutzen, von immer mehr Seiten erkannt wird. Verschiedene Versuche sind denn auch in dieser Richtung schon gemacht worden. Vor zwei Jahren hat auf Anregung *Richard Sternfelds Hans Schüler* die »Medea« in einer Bearbeitung *Heinrich Strobels* in Erfurt zu Uraufführung gebracht, und acht ausverkaufte Häuser wie die Berichte der Presse zeugten dafür, daß dies Werk, wenn es auch als Repertoireoper vielleicht nicht mehr denkbar wäre, jedenfalls für Ausnahmegelegenheiten seine alte Durchschlagskraft noch nicht eingebüßt hat. Im vergangenen Jahre folgte dann in Dresden die überaus liebevolle Neueinstudierung einer Jugendoper Cherubinis »Lo sposo di tre« (als »Don Pistacchio, der dreifach Verlobte«) durch *Alfred Reucker*. Für den Außenstehenden ist es nicht ganz leicht, sich von den dortigen Vorgängen und von dem Erfolg des Stückes eine klare Vorstellung zu machen. Es haben mir einige zwanzig Berichte darüber vorgelegen, die in ihrer Gesamtheit von Ausdrücken des Gefallens an Cherubinis Musik, ja des Entzückens über sie geradezu wimmeln, ohne daß — wenigstens in einigen — die Bedenken, welche die Verpflanzung eines solchen Buffowerkchens aus dem 18. ins 20. Jahrhundert erweckt, verschwiegen wären. Wesentlich auf diesen aufgebaut sind dagegen die Besprechungen der Dresdener Lokalkritik, welche, in einem jeglichen Wohlwollens baren Tone abgefaßt, an dem Stück kaum etwas Gutes lassen und so jedenfalls das bewirkt haben, daß Reucker um den doch wohlverdienten Lohn seiner Mühen gebracht wurde. Zuzugeben ist ja im übrigen, daß zur Entscheidung über die Frage, ob Cherubini heute wieder möglich, ganz andere Schöpfungen herbeigezogen werden müßten, und so ist es zu begrüßen, daß neuerdings *Hans Niedecken-Gebhard* — hoffen wir, als Übergang zu Größerem — den altvertrauten »Wasserträger«, den einstigen Alliebling, in der Städtischen Oper zu Berlin wieder eingeführt hat, wie denn auch derselbe Bühnenleiter*) auf die Wiederbelebung Cherubinis als eine der »zwingenden Verpflichtungen jeder Opernbühne, die aus dem einengenden Einerlei traditioneller Operei heraus will«, hinweist.

Groß und schön sind die Erfolge einzelner Cherubinibegeisterter Tonkünstler im Gebiete der Kirchenmusik. Diese haben es auch hier nicht leicht, da die Hochflut der Bewegung für Bruckner es mit sich bringt, daß dieser Meister zur Zeit die meisten jüngeren Kräfte an sich zieht. Doch ist auch hier schon Bedeutsames zu vermelden. *Joseph Buschmann* in Ehrenbreitstein bringt in seinen historischen Konzerten in der Koblenzer Jesuitenkirche eine Messe nach der anderen (zuletzt die herrliche Krönungsmesse in G-dur) und hat es sich zum Ziele gesetzt, auf diese Weise das gesamte kirchenmusikalische Schaffen des Meisters seiner Gemeinde zu vermitteln — ein Ziel, dem er mit

*) Im »Bühnenvolksbund« Jahrg. 3, 1927, S. 55.

vorbildlich zäher Energie zustrebt. In Freiburg — wo ja übrigens das c-moll-Requiem seit Jahrzehnten alljährlich am 2. November im Münster ertönt — ist *Maximilian Albrecht* zunächst im Karfreitagskonzert des vergangenen Jahres mit seinem gemischten Chor vorgegangen (Pater noster, In Paradisum, außerdem Orgelfantasie C-dur), um dann — ebenfalls am 2. November — mit dem Freiburger Männergesang-Verein das d-moll-Requiem in schlechthin vollendeter Wiedergabe darzubieten, dem er außerdem — das Ganze war als Gedenkfeier für den verstorbenen Reichskanzler Constantin Fehrenbach gedacht — eine Motette O salutaris und zwei Trauermärsche Cherubinis in Erstaufführung vorausschickte bzw. folgen ließ. Diese denkwürdige Aufführung ist vom gesamten geistlichen wie geistigen Freiburg als ein Ereignis seltenster Art empfunden worden. Kurz vorher schon hatte der Leiter des Berliner Domchors, Professor *Rüdel*, mit dem Lehrergesangverein im Sportpalast eine von einem zehntausendköpfigen Publikum mit hoher Begeisterung aufgenommene — als wahrhaft monumental bezeichnete — Aufführung des d-moll-Requiems veranstaltet. In München pflegt der Chordirektor Professor *Alfons Singer* in seiner Kirche bei St. Michael die Kunst und das Andenken Cherubinis unter anderem durch wiederholte Vorführung der C-dur-Messe.
Dies sind nur die wichtigsten Daten, neben denen anderes zurücktritt.
Die einstweilen noch kleine Gemeinde Cherubinis möge nur den Mut nicht verlieren, und, wenn je der Kleinmut sie anwandeln sollte, von *Albert Schweitzer**) sich belehren lassen, welche Nöte und Fährnisse, Enttäuschungen und Rückschläge selbst die Bach-Gesellschaft, der doch ganz andere Hoffnungssterne leuchteten, einst zu überwinden gehabt hat. Wenn wir nur ein mäßiges Teil von dem erreichen, was jene trotzdem erreicht hat, dürfen wir froh und dankbar sein.

DAS 58. TONKÜNSTLERFEST IN SCHWERIN

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

Vom 20. bis 24. Mai waren die Mitglieder des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Schwerin* versammelt, um dem 58. Tonkünstlerfest des Vereins beizuwohnen. Zum erstenmal trat die mecklenburgische Hauptstadt in den Kreis der Feststädte. Sie hat eine jahrhundertealte Hofkapelle, eine alte Hofoper von Rang, eine planvolle und erfolgreiche Pflege des Chorgesanges als musikalische Aktiva aufzuweisen.
Das seinem Umfange, seiner Intention nach gewichtigste Werk der ganzen Tagung war unmittelbar an den Anfang gestellt. Mit *Gerhard v. Keußlers*

*) S. 232 ff. seines Bach-Buches (4./5. Auflage).

Sinfonie in C-dur wurde das Fest eröffnet. Vier Sätze schließen sich zu einem einzigen großen Satz zusammen, der in seiner fast einstündigen Dauer an die rein körperliche Aufnahmefähigkeit und Geduld des Hörers eigentlich viel größere Anforderungen stellt als an sein geistiges Einfühlungsvermögen und musikalisches Verständnis. Der Komponist entwaffnet und erschlägt schließlich seinen Zuhörer durch die Wucht, die Ausdauer, die gepanzerte Faust und gewaltige Fülle seiner Klänge, mutet ihm aber in der Beschaffenheit der musikalischen Waffen, in neuen und ungewöhnlichen Mitteln kaum irgend etwas Ungewohntes, Fremdartiges zu. Die nämliche, aus v. Keußlers Oratorien wohlbekannte Art unplastischer Melodik, schwerblütiger Rhythmik, stumpfer Farbengebung beherrscht auch diese sinfonische Partitur. Nicht als ob der geistige Gehalt dieser Komposition unbedeutend wäre; aber die tondichterische Idee ist so unwirksam gestaltet wie nur irgendwie möglich. Nach zehn Minuten ist das Ohr völlig abgestumpft durch die einförmige Rhythmik, die Schwerfälligkeit des Klanges, den Mangel an Abwechslung und feineren Reizen, wird immer teilnahmloser und sehnt nur noch den Abschluß herbei. Diese Sinfonie mutet an wie eine endlose Reise im eintönigen Rhythmus rollender Eisenbahnräder durch endlose Reihen von Feldern, durch dichte, dunkle Wälder, ohne den Reiz wechselnder Linien am Horizont: auf Sekunden nur tut sich ab und zu ein erfrischender, neuer Blick auf, nur zu rasch wieder untertauchend in der herrschenden Monotonie. Was an der Sinfonie gut sein mag, kommt dem Hörer kaum recht zum Bewußtsein.

Noch eine zweite Sinfonie wurde gehört, *Paul Höffers* op. 16, sehr verschieden von Keußlers weitschweifigem Opus, aber kaum erfreulicher. Höffer ergibt sich sehr gewollt und absichtlich dem modernen Diktum der energieerfüllten, motorischen, nüchternen Musik. Eine trostlose Öde des Gemüts macht sich breit. Alles brüllt, stößt, rattert unaufhörlich. Hier herrscht nur Härte, jede Weichheit, Anmut ist verpönt. Macht der erste Satz durch seine gedrungene Kraft und konzentrierte Fassung einen gewissen Eindruck starrer Größe, so wirkt das übrige abstoßend durch gehäufte klangliche Brutalität, Mangel an Abwechslung, an klanglichen Feinheiten. Es ist aber eine künstlerische wie auch rein menschliche Erfahrung, daß Anmut eindringlicher ist und schließlich mehr vermag als rohe Kraft allein. Wie töricht, einer sehr vergänglichen und kurzlebigen Parteiparole zuliebe sich der unerschöpflich wirkenden Naturkraft der Anmut zu entziehen, in der Pose des »starken Mannes« die Mitmenschen anzuöden, anstatt durch lebendige Menschlichkeit ihre Teilnahme zu erwecken! — Eine Tripelfuge für großes Orchester von *Kurt v. Wolfurt* nimmt für sich ein, wennschon kaum durch tondichterische Qualitäten besonderer Art, so doch vermöge ihrer wirkungsvollen Architektonik und fesselnden kontrapunktischen Arbeit. Fällt das Ganze in den Bereich der Regerschen Art, so fehlt es dennoch nicht an Episoden persönlichen Gepräges, die hier und da sich einschiebend Belebung schaffen. —

Auch die Orchestervariationen von *Gustav Geierhaas* leiten sich von Regers Variationentechnik her, in dem Maße, daß man sie als typische Arbeit der Reger-Schule bezeichnen muß. Eine Musik aus zweiter Hand, der die Frische des ursprünglichen Einfalls fehlt, dabei aber durchaus achtenswert in der Qualität der Arbeit, in vielen Einzelheiten fesselnd. Die Anlage des Stückes: Verschmelzung der viersätzigen Sonatenform mit der Variationenform samt eingeschobenen Intermezzi erscheint in der Intention als interessante architektonische Idee, die sich jedoch bei der tatsächlichen Aufführung nicht deutlich genug auswirkt.

Ein viersätziges Konzert für Kammerorchester mit Cembalo von *Wilhelm Maler* gehört zu den wertvolleren Darbietungen der Tagung. Ein Versuch, das alte Cembalo der neuen Musikpraxis wieder nutzbar zu machen. Er ist freilich nur halb geglückt, weil sich rein klanglich das dünne Cembalo gegenüber dem oft recht fülligen Klang des Orchesters nicht genügend behaupten kann und weil dem Werk die stilistische Einheitlichkeit fehlt: Die Intrada, in der Schreibart Regers Suite im alten (d. h. Bachschen) Stil nahestehend, paßt nicht recht zusammen mit dem orientalisch anmutenden Klang der übrigen Stücke. Nimmt man jedes der vier Stücke für sich allein, so fehlt es keinem an reizvollen und unterhaltsamen Einfällen. *Li-Stadelmann* bewährte sich als virtuos höchst versierte Cembalistin.

Berthold Goldschmidts viersätzige *Partita* für Orchester op. 9 ist die recht anerkennenswerte Arbeit eines hochbegabten, ernst strebenden jungen Musikers. Daß er sich selbst noch nicht gefunden hat, ist verständlich bei seiner Jugend, aber seine Gewandtheit im Orchestralen, im polyphonen Satz, im Konstruktiven ist durchaus ungewöhnlich. Zur Zeit bewegen sich seine musikalischen Ideen im Kreise der Mahler, Busoni (besonders merklich in der Sarabande), Hindemith. Erfreulich, daß er den Schlagworten der Zeit sich nicht verschreibt, sich ohne Pose natürlich gibt, modern nur in dem Maße ist, wie sein Gefühl, sein gesichertes Handwerk es ihm als angemessen, seinem gegenwärtigen Vermögen entsprechend erscheinen lassen. Auch als Orchesterdirigent bewährte er sich bestens in der Klarheit, Sicherheit, Ruhe seiner Stabführung. — Mit *Paul Hindemiths* Bratschenkonzert, op. 36, Nr. 4 kommen wir zu einer Spitzenleistung in der Musik unserer Tage überhaupt. Das meisterlich gesetzte, so humor- wie empfindungsvolle und wirksame Werk ist uns schon im vergangenen Winter in der denkbar vollendetsten Ausführung (durch Hindemith und Otto Klemperer) in Berlin dargeboten worden. Die Schweriner Aufführung konnte sich naturgemäß mit jener früheren nicht messen, bestätigte jedoch durchaus die früher gewonnenen Eindrücke. Hindemith glänzte auch als Solist in der virtuos geschliffenen und ausdrucksstarken Wiedergabe des schwierigen Soloparts. — *Hermann Reutters* Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester op. 26 kann vor strengen künstlerischen Anforderungen nicht bestehen. Es fehlt nicht nur an charaktervollen

thematischen Einfällen, sondern auch sehr empfindlich an Sinn für belebte Form. Schon die unbändig langweilige, übermäßig gedehnte einleitende Fantasia verdirbt dem kritischen Hörer die Stimmung. Im zweiten, etwas glücklicheren lebhaften Satze hofft man auf unterhaltsameren Fortgang, wird aber im Notturno und abschließenden Allegretto schwer enttäuscht. Im Melodischen ein Hang zu triefender Sentimentalität, sinnig, minnig, innig in gar zu trautem Verein; im Rhythmischen die Manie der einschläfernden, endlosen Ostinato-Wiederholungen. Das matte und stumpfe Werk erfuhr wenigstens durch die Solisten (den Komponisten am Flügel, die Herren *Licco Amar* und *Maurits Frank*) eine gute Wiedergabe.

Thema, Passacaglia und Fuge für Orchester von *Carl Prohaska* op. 26 waren wohl dem Andenken an den vor Jahresfrist verstorbenen Wiener Komponisten gewidmet. Meisterschaft des Satzes im Sinne der älteren Generation zeichnet das charaktervolle, auch in der formalen Anlage fesselnde Werk aus. Zwei Formtypen, die strenge Passacaglia, die freie variationsmäßige Entwicklung eines zweiten Themas durchdringen einander in eigenartiger Weise.

Zu den vorzüglichsten der dargebotenen Werke gehört das *Stabat mater* für Chor, Soli, Orchester und Orgel, *Josef Lechthalers* op. 15. Der Wiener Komponist hat mit dieser Partitur die neuere Chorliteratur um ein in jeder Hinsicht bedeutsames Werk bereichert. Die Musik ist unproblematisch, ohne unzeitgemäß sich zu geben. Sie versucht keinen Vorstoß in unbekannte Regionen, experimentiert nicht mit unerprobten technischen Verfahren, macht sich aber die gesicherten Ergebnisse der neueren Praxis vielfach zunutze. Die ergreifende mittelalterliche Dichtung erfährt so eine musikalische Fassung, die im Ausdruck ebenso treffend und würdig ist wie im Aufbau, in der Klangwirkung fesselnd und eindringlich. Wohlgebaute, machtvolle Steigerungen, wohldisponierte Abwechslung zwischen Soli und Chor, wirkungsvolle Behandlung der Chor- wie auch Solostimmen, des Orchesters zeigen die Überlegenheit des Musikers, seine geistige und technische Beherrschung der Aufgabe überzeugend. Ein vorzügliches Soloquartett (*Lotte Leonard*, *Frieda Dierolf*, *Aug. Rapold*, *Hermann Schey*) war aufgeboten, die Schweriner Chorkräfte fanden sich mit ihrer Aufgabe achtenswert ab.

Befremdlich erscheint es, daß man für eine Opernbühne vom anerkannten Range der Schweriner Staatsoper nichts Geeignetes hat finden können, außer einem Melodrama und einem Ballett, so daß die Schweriner Gesangskräfte keinerlei Gelegenheit hatten, sich vor den Fachgenossen zu zeigen. *Felix Petyreks* Melodrama: »Die arme Mutter und der Tod« (nach Andersens Märchen) bestätigte wiederum die alte Erfahrung, daß auf der Bühne ein Melodrama größeren Ausmaßes in der Wirkung versagt. Mag man auch das nicht ungeschickte Libretto *Hans Reinharts* gelten lassen, mag man Petyreks recht beachtliche Partitur so hoch wie nur möglich einschätzen, so enttäuscht der Gesamteindruck jedenfalls, und er würde auch kaum gewinnen, wenn

eine geschmackvollere szenische Einkleidung als in Schwerin würde aufgeboten werden.
Noch weniger erregend ist *August Reuß'* romantische Ballett-Pantomime »Glasbläser und Dogaressa«. Für die ziemlich uninteressante, witzlose Fabel ist *Robert Laurency* verantwortlich. Der bessere Teil ist jedenfalls *August Reuß'* Partitur, der man zwar kaum hinreißende Einfälle, frappierende Wirkungen nachrühmen kann, aber dennoch sauberste Arbeit, hübsche Einzelheiten in Fülle. Dazu rechne ich die orchestrale Bearbeitung einer langen Reihe alter Tanzmelodien, wie Sarabande, Menuett, Barcarola, Pavane, Saltarello, Moresca, Forlana usw. Die ganze Art der Musik weist freilich auf eine schon vergangene Zeit zurück, ab und zu laufen Geschmacklosigkeiten unter, wie jener aufdringliche Alla Polacca-Rhythmus kurz vor dem Schluß. Der matte Eindruck des bühnenmäßigen Geschehens konnte auch nicht gehoben werden durch das für Schweriner Verhältnisse sicherlich recht gewagte Auftreten einer hübschen Dreiviertelnackt-Tänzerin.
Eine erfreuliche Erfahrung des Schweriner Festes war die wachsende Aufmerksamkeit, die unsere jüngeren Musiker der Pflege der a cappella-Chorkunst widmen. Man kann schon von einer wahren Renaissance alter Madrigal- und Motettenkunst reden. *Wilhelm Weismanns* Lieder und Madrigale nach Texten von Walter von der Vogelweide sind gut klingende, geschickt gesetzte Stücke in der Art etwa von Hans Leo Haßler, dessen Ton und Färbung sie gewandt nachbilden. Künstlerisch erheblich bedeutsamer ist jedoch *Hugo Herrmanns* Chorsuite op. 27 zu Will Vespers Minneliedern nach dem Hohenlied, bedeutsamer deshalb, weil hier nicht nur eine Nachahmung eines alten Stils dargeboten wird, sondern eine Umschmelzung, eine Erneuerung dieses alten Stils im modernen Sinne. Man kann diesen Herrmannschen Gesängen ohne Übertreibung das gewichtige Lob der Meisterschaft zubilligen. Außerordentlicher Klang- und Formsinn tritt zutage, bedeutende polyphone Satzkunst, prägnante melodische Erfindung, jener schon berührte moderne Zug, die Feinnervigkeit und Empfindungstiefe, Gestaltungskraft eines wahren Künstlers geben dem Opus Eigenart und Wert. In dieser Hinsicht ist Herrmann mit Erwin Lendvai geistesverwandt. Die formale Anlage im Sinne eines Themas mit Variationen ist ebenso fesselnd in der Idee wie glücklich in der Durchführung. — Auch die achtstimmige Motette op. 16 des Münchener Komponisten *Karl Marx* ist durchaus bedeutend und ein schönes Zeugnis für gefühlte und gestaltete Neufassung alter Vokalkunst. Rainer Maria Rilkes ergreifendes Gedicht: »Werkleute sind wir« ist hier in ein machtvolles Chorstück von fast sinfonischer Architektur übersetzt. Züge bildhafter Phantastik wühlen seelische Untergründe auf, und nicht minder bedeutsam ist die gestaltende Kraft, der Schwung, die hinreißende Größe der Empfindung. Ein paar Längen, etliche blinde Stellen, Trockenheiten hier und da (z. B. bei dem Fugato: »Gott, du bist groß«) ließen sich wohl beseitigen. Die Ausführung der sämtlichen a cappella-

Chöre durch die Stuttgarter *Madrigal-Vereinigung Dr. Holles* war in jeder Hinsicht außerordentlich und hohen Lobes wert.

Der »Hymnus an die Liebe« des Wiener Komponisten *Paul Amadeus Pisk* (op. 20) für Koloratursopran mit Orchester übersetzt das Byronsche Gedicht absonderlich, aber nicht gerade glücklich in Musik. Was der Komponist wollte, glaube ich zu verstehen. Es sollte mit den Worten des Dichters »Ein Glorienschein um Erdenwonnen« gezeigt werden, und diesem Glorienschein sollte wohl der merkwürdig in den höchsten Lagen jubilierende, klagende, phantastisch umherschweifende Koloratursopran dienen. Die Gestaltung dieser Idee ist jedoch nur teilweise geglückt, die Textworte verschwinden völlig in den für die meisten Hörer kaum verständlichen Koloraturen, ein fast hysterisch-brünstig anmutender Unterton macht sich auf die Dauer unangenehm geltend, es fehlt an Plastik der melodischen Substanz. So kommt man trotz vieler klanglicher Feinheiten im einzelnen nicht zu einem geschlossenen Eindruck. *Marianne Rau-Höglauer* mühte sich nach Kräften um die undankbare Solopartie.

Überzeugender wirkten die »Biblischen Balladen«, die *Hans Ebert* für Sopran und Kammerorchester zu Gedichten von *Else Lasker-Schüler* geschrieben hat. Die Musik kommt freilich den ungewöhnlich starken Gedichten bei weitem nicht gleich, hat aber dennoch beachtliche Qualitäten in bildhaften Klangwirkungen, ausdrucksgesättigtem Sprachgesang, einer patriarchalisch-biblisch und doch modern anmutenden Klangatmosphäre. Vergriffenes läuft mit unter, wie z. B. das Stück »Saul« grotesk erscheint, anstatt visionär und phantastisch. Die gesangliche Wiedergabe durch *Lotte Leonard* dürfte nicht leicht zu übertreffen sein.

Eine Sonatine für Klavier, op. 5 von *Max Gebhardt* (von *Ludwig Kentner* ganz vortrefflich gespielt) ist in jenem linearen, strengen Stil geschrieben, den man jetzt für das Klavier als den einzig zeitgemäßen propagiert. Das Stück gibt sich knapp geformt, sachlich, polyphon tüchtig durchgebildet, aber auch etwas trocken und farblos. *Max Buttings* 4 Klavierstücke op. 31 vertreten das nämliche stilistische Prinzip, aber mit ungleich größerer Autorität, stärkerer erfinderischer Kraft und reiferer Kunst. *Johannes Strauß* betreute die, zumal in der zweiten Hälfte, fesselnden Stücke mit überlegener pianistischer Kunst.

Schließlich standen vier Kammermusikwerke zur Diskussion. *Walther Geisers* Suite op. 10 für Violine und Klavier (von Professor *Havemann* und *Lydia Hoffmann-Behrend* wirksam vorgetragen) ist eine Reihe netter Kleinigkeiten, flüssig und sauber, etwas Regerisch, gut bürgerliche, aber nicht gerade belangvolle Musik. — Viel anspruchsvoller und gehaltvoller ist *Erich Walter Sternbergs* 2. Streichquartett. Modern nicht im artistischen Sinne, sondern in der empfundenen Farbigkeit des Klanges, in der subtil differenzierten Harmonik hat das Werk überdies starken melodischen Fonds, der ihm eine Wirkung auf die breite Masse des musikverständigen Publikums ermöglichen

könnte. Diese Wirkung wird etwas abgeschwächt durch Längen und Weitschweifigkeit hier und da, durch mangelnde Konzentration an entscheidenden Stellen. Gelänge es, diese Schwächen zu beseitigen, so würde das Quartett einen hohen Rang in der zeitgenössischen kammermusikalischen Produktion einnehmen. — Durchaus auf schwankendem Grunde steht das spintisierende, spitzfindig ausgeklügelte neue Streichtrio op. 20 von *Anton Webern*. Schönbergsche Ideen werden hier mit einem Fanatismus der Nachbetung übersteigert, in überspannter Subtilität und maßloser Verwicklung verkrümelt. Die Webernsche Musik in ihrer gegenwärtigen Phase führt den Begriff Musik ins Absurde und hebt ihn auf. Ein kurioses, trotz seiner Kürze recht langweiliges, weil sinnloses Aneinandersticheln von Tönen, die nichts im Sinne einer melodischen Tonreihe miteinander zu tun haben, eine ausgeklügelte Art, einfache Dinge möglichst verzwickt und unnatürlich zu äußern, ein überästhetisierendes, affektiertes Getue mit Geist und Expression, wo weder Geist noch Expression zutage tritt. Diese »Musik« ist sicher nicht jene neue Musik, nach der die Welt dürstet. Das *Amar-Quartett* lieh seine bedeutende künstlerische Kraft den Werken von Sternberg und Webern. — Über das Streichquintett op. 17 von *Günther Raphael* (vom *Havemann-Quartett* klar zu Gehör gebracht) könnte man mit wenigen Bemerkungen zur Tagesordnung übergehen, wenn nicht manche Kreise diesen jungen, gewiß talentvollen Musiker auf einen Führerschild zu heben sich anschickten, auf dem er nicht gerade imponierende Figur macht. Die Musik seines Quintetts ist gänzlich abseits vom Leben, begnügt sich ausschließlich mit alten, abgebrauchten Wirkungen, entbehrt jeglicher Frische und Jugendlichkeit. Akademische Musik in Reinkultur. Der junge Mann verwechselt geschickte Satztechnik im akademischen Sinne, über die er durchaus verfügt, mit Kunst. Seine handwerklich tüchtige, aber geistig sterile, blasse Nachahmung von dem, was Beethoven, Brahms und Reger vor Menschenaltern geschaffen haben, ist völlig überflüssig. Ein Bewußtsein eigentlich künstlerischer Probleme scheint ihm überhaupt noch nicht aufgegangen zu sein.

Damit wären die musikalischen Darbietungen des Schweriner Festes erschöpft. Die Hauptlast der Wiedergabe ruhte auf dem tüchtigen, für das Fest mit auswärtigen Kräften erheblich verstärkten Schweriner Orchester und seinem ständigen Dirigenten, Generalmusikdirektor Prof. *Willibald Kaehler*, seit langen Jahren in seinem Fach bewährt und geschätzt. In einigen Werken zeigte sich der Schweriner Kapellmeister *Walter Lutze* als gewandter und fähiger Dirigent.

Die Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zeitigte diesmal ein auch für die musikalische Allgemeinheit im weitesten Sinne wichtiges und erfreuliches Ergebnis, indem der Beschluß gefaßt wurde, mit der Internationalen Gesellschaft für neue Musik eine engere Bindung einzugehen, mit dem Ziel einer ersprießlichen Zusammenarbeit und schließlich

einer Verschmelzung zu gegebener Zeit. Der Musikverein wird sich mit diesem Beschluß neue Sympathien erwerben. Die Forderungen der Zeit sind schließlich erkannt worden, ihnen nach Möglichkeit Rechnung zu tragen, ist als wichtiges Arbeitsziel hingestellt worden. Sowohl der Musikverein wie die Internationale Gesellschaft werden durch ein sachgemäßes Zusammenwirken mehr Nutzen haben als durch fruchtlosen Antagonismus, und insbesondere die schaffenden Künstler werden allenthalben das angebahnte Bündnis mit Freuden begrüßen. Max Buttings klarer und überaus gewandter Argumentation ist es vor allem zu danken, daß alle Einwendungen von gegnerischer Seite überzeugend widerlegt wurden und jeder Widerspruch schließlich als gegenstandslos erkannt wurde.

DIE ÄGYPTISCHE HELENA

URAUFFÜHRUNG DER NEUEN OPER VON RICHARD STRAUSS IM DRESDNER OPERNHAUS AM 6. JUNI 1928

BERICHT VON EUGEN SCHMITZ-DRESDEN

Mit allen Anzeichen eines großen gesellschaftlichen und künstlerischen Ereignisses ist im Dresdner Opernhaus die Uraufführung der neuen Oper von Richard Strauß vor einem Parkett von Intendanten, Kapellmeistern, Kritikern und Kunstfreunden aus aller Welt vor sich gegangen. Daß es an diesem Abend einen lauten Erfolg geben würde, war vorauszusehen. Aber auch eine nachdenkliche, kritische Bewertung der gewonnenen Eindrücke wird zu dem Ergebnis kommen, daß mit dieser »*Ägyptischen Helena*« das Schaffen von Richard Strauß um ein an wirklichen, künstlerischen Werten reiches, wenn auch nicht ganz unproblematisches Werk bereichert worden ist. Die Problematik gründet sich, wie so oft beim Opernkomponisten Strauß vornehmlich auf die Dichtung, die wiederum von *Hugo v. Hofmannsthal* stammt. Die Zusammenarbeit mit diesem dunkelsymbolisierenden Poeten scheint für Strauß allmählich eine innere Notwendigkeit geworden zu sein — vielleicht weil das völlig unaktuelle Wesen solcher vorgestriger Nachromantik sich mit der tageabgewandten, abgeklärten Alterskunst des musikalischen Olympiers von heute innerlich mehr deckt, als man im ersten Augenblick meinen sollte.

Die »Ägyptische Helena« liegt auf der Entwicklungslinie von »Ariadne« und »Frau ohne Schatten«. Aber ganz so verwirrt wie in letzterer sind ihre dramatischen Probleme nicht. Hofmannsthal hat doch eine gewisse antikische Einfachheit angestrebt, als er für seinen berühmten musikalischen Freund den schon von Euripides gemeisterten Stoff einer altgriechischen Sagenepisode zum Opernbuch gestaltete. Zwei Akte umfaßt die Handlung. Im ersten Akt kommen Helena und Menelas auf der Rückkehr vom eroberten Troja in das Haus der Zauberin Aithra. Menelas will hier die lange in ihm brütenden Rachegedanken gegen die ungetreue Cattin ausführen und Helena ermorden. Aithra aber nimmt sich der beiden an. Durch Blendwerk und Zauberkünste weiß sie es dahin zu bringen, daß Menelas glaubt, die ungetreue Helena, die einst mit Paris nach Troja entfloh, sei nur ein Truggespenst gewesen. Seine wirkliche Gattin Helena aber sei vor den Göttern ihm rein und unberührt hier aufbewahrt worden. Dieser Zaubertrug nähert die beiden einander wieder, um sie dann auf einem Zaubermantel zu neuem Liebes- und Eheglück nach Ägypten zu führen. Dort spielt der zweite Akt. Auch dort entzündet Helena wieder die Herzen aller Männer; wieder weckt sie unter ihnen eifersüchtigen, blutigen Zwist. Aber sie selbst will nur noch *einem* gehören: ihrem neugewonnenen Gatten Menelas. Doch die Täuschung der Aithra steht zwischen ihnen und entfremdet sie einander. Um den Preis, die wirkliche Liebe Menelas' wieder zu gewinnen, wagt sie das äußerste. Sie reicht ihm einen Erinnerungstrunk,

durch den er erfährt, welchem Zaubertrug er sein neues Glück verdanke, und daß die vor ihm stehende Helena doch die wirkliche, einzige, ungetreue und geliebte Helena sei. Zum letztenmal flammt für einen Augenblick sein Rachegedanke auf; Menelas greift zum Schwert — aber er läßt es sinken und zieht Helena versöhnt in seine Arme.

Ganz so einfach und klar, wie in solcher Skizzierung, verläuft bei Hofmannsthal die dramatisch theatralische Linie freilich nicht; manches ist von dunkler Wortsymbolik überwuchert und besonders der zweite Akt zersplittert mit der breit ausgeführten Episode des in Helena verliebten Wüstenkönigs Althair in opernhaftes Beiwerk. Aber es breiten sich doch schöne Steigerungen und lyrisch dramatische Stimmungen mit malerischen Gegensätzen hin, die dem Musiker starke Wirkungsmöglichkeiten eröffnen. Und im Miteinander von Ton und Wort erscheint manches geklärt, was vorher chaotisch war.

»... sie ist, fürchte ich, wohlklingend und bietet für Ohren, die über das 19. Jahrhundert hinausgewachsen sind, leider keinerlei Probleme.« Mit solchen Worten soll Richard Strauß selbst die Musik der »Helena« einem Freunde charakterisiert haben. Und er hätte recht damit gehabt. Wenn auch die Eindrücke des neuen Werkes sich erst ausreifen müssen, so vermeint man doch schon jetzt unbedingt sicher erkennen zu können, was die stilistische Eigenart der Helena ausmacht, nämlich eben jene von Strauß selbst angedeutete Mehrbetonung des Melodischen, genauer: des gemeinverständlich Melodischen.

Dieses hat bei Strauß eine gewisse Rolle ja immer gespielt; bereits in der »Salome« wurde dem Hörer nach berauschender orchestraler Farbenorgie schließlich das »Zuckerl« des schlicht kantilenenhaften Schlußgesangs überreicht. In »Ariadne«, in »Frau ohne Schatten« erschien dann schon ein gewisses Gleichgewicht zwischen Farbe und Linie erreicht. Nun, in der »Helena«, möchte die Linie fühlbar sogar das Übergewicht gewinnen. Es ist, als ob der Schrei nach der Melodieoper hier bewußt gewollten Widerhall gefunden hätte. Vom sehnsuchtsvollen Lied, das Aithra beim Aufgehen des Vorhangs zur Harfe singt, bis zum pompösen Triumphgesang, mit dem das neuvereinte Liebespaar das Werk abschließt, reiht sich eine ganze Schnur »melodischer Zuckerln« an. Natürlich nicht donizettihaft, sondern immerhin richard-straußisch serviert; aber doch mundgerecht, sehr mundgerecht, *zu* mundgerecht manchmal beinahe. Wir wissen's vom Jochanaan her, daß Richard Strauß, wenn er melodiehaft wird, leicht das Niveau etwas verliert. Ist's nun ein Zufall, daß eines der führenden Motive der »Helena« an eine sentimentale Phrase aus »Samson und Dalila«, ein anderes gar an den ehemaligen Gefühlsschlager »Seemannslos« anklingt? Tragisch muß so etwas gewiß nicht genommen werden (— soll doch auch der Brautchor aus »Lohengrin« einer Pariser Vaudeville-Melodie ähnlich sein —), aber es kennzeichnet die Grenzen, die einer im Grunde genommen eben doch auf geniale Artistik gestellten Schöpferpersönlichkeit wie Richard Strauß im Feld schlicht melodischen Musizierens gesetzt sind. Wenn die jüngste Straußoper mit ihrem melodischen Wesen nicht nur der prinzipiell guten Idee, sondern auch der tatsächlichen Wirkung nach, im ganzen trotzdem auf künstlerischen Gewinn hinauskommt, so liegt das letzten Endes wieder mehr an der Aufmachung als an der Substanz; denn mag der melodische Gedanke an sich billig sein: so wie Strauß ihn harmonisiert, entwickelt und instrumentiert, »klingt« er schließlich doch eben fabelhaft, klingt so, wie ihn immer noch kein Zweiter unter den Lebenden zum Klingen bringen könnte! Und als Klangtechniker ist auch in der neuen Oper Strauß der alte geblieben: ebenso im leitmotivischen Stil und in der ganzen Art der musikalischen Diktion. Wo man auch im Klavierauszug liest oder bei der Aufführung hinhört: man findet sich auf vertrautem Gebiet. Nur daß in allem Technischen immer noch mehr gesteigertes, abgeklärtes Maßhalten, immer noch mehr gekonnte und gereifte Überlegenheit herrscht.

Wie dichterisch, so ist auch musikalisch der erste Akt am geschlossensten und schönsten. Die dröhnenden Akkorde des Rachewerkes — oder wie man sie nennen will — mit ihrer schroffen Verschränkung von c-moll und fis-moll stehen wie eine lapidare Überschrift an der Spitze. Dann aber schlägt die einleitende Szene der Aithra zunächst einen leichten, märchenhaften Konversationston an, der nur beim Beschwören des Sturmes sich vorübergehend tonmalerisch ballt. Mit dem Auftreten des Menelas und der Helena wendet sich der Ton sofort zum gehobenen Pathos. »Ein Feuer brennt, ein Tisch ist gedeckt« — »Schön glänzt der Saal« — »Der Mann und die Frau, so ward ich gelehrt, teilen den Tisch und auch das Lager«: mit diesen drei Stellen sind drei der wichtigsten, eingängigsten, musikalischen Motive aufgestellt, wie der Anfang dieses Auftrittes überhaupt sozusagen die musikalische Seele der ganzen Oper und zugleich einer

ihrer Höhepunkte ist. In scharfer Gegenüberstellung der weichlinigen Melodik Helenas und des düster beschatteten Deklamationstones des Menelas gipfelt sich das Duett zur leidenschaftsbeschwingten, katastrophendrohenden zweistimmigen Schlußkadenz; da gewinnt mit dem Zauberspiel von Aithras Elfen wieder die leichtere Märchenromantik klingende Gestalt: eine schwächere Episode, neu-mendelssohnisch gekonnt, aber nicht tiefer greifend. Erst wenn die beiden Frauen nur allein sich zu weiblichem Tun zusammenfinden, blüht die weiche, innige Melodielinie erneut auf, um bei Helenas Entschlummern sich zu zartester Lieblichkeit zu kristallisieren. Das Wiedererscheinen des Menelas läßt seelische Verwirrung und Leidenschaft auch in der Musik wieder aufgrollen, aber je mehr Aithra den Rächer kirrt, desto mehr gewinnt auch ihr leichter Ton Raum, und nachdem ihre Zauberbeschwörung in einem eigentümlich finsteren Marschthema noch einmal Schatten über das Klangbild gebreitet hat, tut sich mit dem Erscheinen der schlafenden Helena eitelster Wohllaut auf; vielleicht sind diese ruhenden E-dur-Akkorde mit dem einem süßen Hornsolo anvertrauten, empfindsamen »Mann- und Frau«-Motiv sogar etwas billig: aber der naive Hörer wird gerade solche Momente als besondere Eindrücke mitnehmen. Und nun entfaltet sich als Finale jenes kunstvolle Ensemble der scheu-zärtlich erneut um einander werbenden Gatten, der triumphierenden Zauberfreundin und des naseweis dazwischenspöttelnden Elfenchors: ein Ensemble, das alle musikalischen Ausdruckselemente des Aktes gleichsam noch einmal zusammenfaßt, in reizvolle Architektonik gliedert, steigert und schließlich märchenhaft zart entschweben läßt.

Beim zweiten Akt greift die textliche Zersplitterung natürlich auch auf die Musik über und nimmt auch dieser die im ersten Akt gegebene Geschlossenheit. Wollte man es ganz schroff ausdrücken, so müßte man sagen: Wo die Musik dieses zweiten Aktes schön und bedeutend ist, da ist sie mehr oder weniger Wiederholung aus dem ersten Akt, also nicht mehr neu; wo sie aber neu ist, da ist sie nicht schön und bedeutend. Das wäre, wie gesagt, aber im Grunde nicht unrichtig. So beginnt der Akt mit einer Szene zwischen Helena und Menelas, die zuerst eine klangschwelgerische, weitgeschwungene H-dur-Kantilene — man könnte auf Grund ihrer Formung auch ruhig sagen »Arie« — der Helena, die an die Stimmung des vorangegangenen Aktschlusses anknüpft und dann zu einem Duett mit Menelas wird, das, ganz in der Art der ersten Szene des ersten Aktes, die beiden Gestalten musikalisch sich gegenüberstellt: werbende Innigkeit gegen leidenschaftlich innere Selbstzerrüttung. Die zweite Szene bringt mit dem Auftritt des Althair und seines Gefolges nun allerdings ganz neue Klänge. Der Orchesterkolorist Strauß holt hier mächtiger denn in irgendeinem der vorangegangenen Momente zu einem Freskobild wildtönender Erotik aus; aber im Grunde ist's doch jener etwas äußerliche Kulissenstil, wie wir ihn etwa aus der »Josephslegende« kennen; eine hübsche Oase inmitten aber das schmachtende Des-dur-Solo des werbenden Da-ud. Der zweite Teil der Szene mit dem fortgesetzten Geplänkel zwischen Helena, Menelas und den Wüstensöhnen, ist die erste fühlbare, auch musikalisch sehr fühlbare, Länge des Werkes. Aithras Wiedererscheinen bringt weiterhin von der romantisch spielerischen Märchenstimmung des Anfangs einiges zurück, die sich beim Mischen des Erinnerungstrankes dann mehr und mehr zu herber Größe steigert. Das Motiv des Trankes als eine Akkordfolge, die im Rahmen von vier Takten ein wahres Labyrinth von Tonarten zusammendrängt, ist übrigens wieder einmal ein klassisches Beispiel jener malerischen Plastik, die der Straußschen Harmonik seit Zarathustras Zeiten ihr ganz besonderes Gepräge gegeben hat. Althairs Rückkehr und die Schilderung der Jagd spitzen die Kulissenmusik nochmals zu. Schön und stimmungsvoll der Trauermarsch, mit dem die Leiche des Da-ud hereingetragen wird, aber wieder zieht sich alles sehr in die Länge: wieder das Mischen des Trankes, wieder der exotische Festlärm von Althairs Scharen — nun wirklich teilweise lärmhaft gesteigert. Wenn die »Helena« Repertoireoper werden soll, müssen im Interesse des Werkes hier irgendwie Kürzungen vorgenommen werden. Innere Anteilnahme gewinnt die Musik erst wieder in der großen, schönen Szene, in der nun Helena wirklich dem Menelas den Erinnerungstrank bietet. Wenn hier auch alles auf die bekannten Motive des ersten Aktes gestellt erscheint, so gewinnen diese doch nun eigentlich erst ihre letzte, ganz großzügige Entwicklung, die in einem mit den walhallhaft-feierlichen Des-dur-Klängen des »Saal«-Motives beginnenden, schwungvoll gesteigerten Terzett (Aithra-Helena-Menelas) gipfelt. Die nun einsetzende lösende Wendung vollzieht sich auch in der Musik mit dramatisch-lebendigem, knappem Aufeinanderprallen der Gegensätze. Von der lapidaren Klanggewalt, mit der Poseidons Scharen eingreifen, hebt sich die wundersam-lichte, klangduftige Einführung der kindlichen Hermione ab, und der kurze, als kräftiges Unisono ge-

gebene Zwiegesang, mit dem Helena und Menelas sich zur Heimkehr wenden, entfaltet noch einmal kühn die Schwingen eindringlich-melodischen Stiles.
Die Dresdner Uraufführung war mit einer des hohen Anlasses würdigen, ehrgeizigen Sorgfalt vorbereitet. Was nur irgend geschehen konnte, sie auch als Wiedergabe zu einem Ereignis zu stempeln, war getan. *Fritz Busch*, obwohl von schwerer Erkrankung kaum genesen, widmete sich in rücksichtsloser Selbstaufopferung der musikalischen Vorbereitung, Oberregisseur *Erhardt* arbeitete mit Aufgebot aller Kräfte hochintelligenter moderner Regietechnik das Darstellerische heraus, dabei unterstützt von der insbesondere der Mimik der Frauenrollen wertvolle Anregung vermittelnden Stilkunst *Marie Gutheil-Schoders*, Kunstmaler *Fanto* raffte alle technischen Mittel der Dresdner Oper zu prunkvoller Ausstattungswirkung zusammen, die allerdings im ersten Akt den revuehaften Gelüsten des Publikums von heute etwas weite Zugeständnisse machte, und *Richard Strauß* selbst war in den letzten Proben der Geist, der über allem schwebte und befeuernd und anregend eingriff. So wurde der Premierenabend in der Tat zu einem künstlerischen Erlebnis, das in der über alle Begriffe schönen und vollendeten Meisterung des Musikalischen seinen Höhepunkt erreichte. Die drei Hauptpartieen des Werkes waren vollendet besetzt. Es wird sicher nie mehr eine Helena geben, die schöner singt als *Elisabeth Rethberg*. Der Charakter des Werkes als einer Melodieoper wurde durch ihre wahrhaft göttliche Stimme und über alle Begriffe vollendete Gesangskunst erst ins rechte Licht gesetzt. Daß die helle, vogelhaft klare Sopranstimme *Maria Rajdls* in den Gesängen der Aithra neben einer solchen Partnerin würdig bestand, will viel heißen. *Kurt Tauchers* Menelas gewann durch hohe musikalische Intelligenz und scharfe dramatische Charakteristik die gebührende eigenpersönliche Bedeutung. Daß für die Figur des Althair ein Künstler vom Formate *Friedrich Plaschkes* auf der Bühne stand, half über die Schwäche dieser Episode hinweg. Alle Beteiligten, Schöpfer und Nachschaffende, konnten sich an dem Jubel des ausverkauften Hauses erfreuen.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die vier Abbildungen, die wir diesmal unseren Lesern zeigen können, sind Kostbarkeiten der Musikgeschichte aus der Zeit kurz nach der Erfindung des Notendruckes.
Juan Bermudo war ein spanischer Minurit zu Ecija in Andalusien. Sein Buch Il libro llamado declaracio de instrumentos, aus dem wir eine Notenbeilage bringen, ein Lehrbuch der Musikinstrumente und Musiktheorie, ist einer der frühesten Drucke Ossunas, eines Notenstechers aus Sevilla. — *Franchino Gafori* oder *Franchinus Gafurius*, geb. 1451 zu Lodi, † 1522 zu Mailand, war Kapellmeister am Dom zu Mailand und hielt an der Universität Padua Vorlesungen über Musik. Als Komponist trat er ebenso hervor wie als Theoretiker. Eines seiner Werke ist die Theorice Musices. Der blattgroße viergeteilte Holzschnitt stellt mit Jubal und Pythagoras an Hämmern, Glocken, Gläsern, Saiten und Röhren die Schwingungsverhältnisse der Töne anschaulich dar. — *Pietro de Cannuzzi's* Regule florum musices, ein Lehrbuch der Gesangsverzierungen, ist eins der schönsten Werke der gesamten früheren Musikliteratur. Auf dem blattgroßen Holzschnitt ist im lehrenden Mönch der Verfasser selbst abgebildet. — In *Hans Judenkunig's* Aine schöne künstliche underweisung lernen wir eine der ersten deutschen Lautentabulaturen kennen. Judenkunig war in Schwäbisch-Gmünd geboren, lebte in Wien als Lautenist und starb dort 1526. Auf dem wiedergegebenen Bild aus seinem Lautenlehrbuch ist der Lautenspieler wiederum niemand anders als Judenkunig selbst; neben ihm stehend ein ihn begleitender Violaspieler; ein schönes Beispiel alter Musizierpraxis. — Wer Näheres über Judenkunig nachlesen will, vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVIII[2].
Diese vier Abbildungen entnehmen wir mit gütiger Erlaubnis Leo Liepmannssohns dem Katalog der im Juni zur öffentlichen Versteigerung gelangten Bibliothek von Dr. *Werner Wolfheim*. Was Wolfheims Bibliothek für die Musikwissenschaft bedeutete, erhellt am besten aus der Tatsache, daß sie nach Fétis' berühmter Sammlung die bedeutendste Privatmusikbücherei war, daß seit 50 Jahren eine solche, zahlreiche Unica enthaltende Musikbibliothek nicht auf den Markt kam und daß an die Möglichkeit, je wieder eine ähnlich vollkommene Privatsammlung zu vereinen, wohl nie mehr gedacht werden kann. — Über die Ergebnisse der Versteigerung wird im nächsten Heft berichtet werden.

DER CHOR ALS ERZIEHER

Was und wer alles sind nicht schon als Erzieher genannt worden, seitdem das volkstümliche Buch über Rembrandt seinen Siegeszug durch die lesende Menschheit angetreten hat! Eines der größten und kulturwichtigsten Erziehungsmittel, die es überhaupt gibt, den Chor, hat niemand genannt. Warum wohl? Im wesentlichen, weil die kulturelle Höhe, auf der er, und zwar weitaus in erster Linie der gemischte Chor, steht, bis jetzt nur von ganz wenigen erkannt worden ist. Weder im Publikum, noch selbst vielfach in der Presse hat man es bis zum heutigen Tage begriffen, daß das Höchste, was die Tonkunst uns geschenkt hat, auf dem Gebiete des gemischten Chores liegt. Denn was könnte sich an innerer Bedeutung neben Werke stellen, wie es die h-moll-Messe und die Matthäus-Passion, die Missa solemnis und in ihrer Gesamtheit die Bachschen Kantaten sind? Wer überhaupt auch kennt diese Werke nur einigermaßen genau, außer den Dirigenten und den Mitgliedern der Chöre, die sich damit beschäftigen? Wer es durch fast ein halbes Jahrhundert so hat verfolgen können wie der Schreiber dieser Zeilen, was alles an Unsinn, an Wortgeklingel bei völligem Mangel auch der geringsten Sachkenntnis über diese genialen Schöpfungen unserer großen Meister geredet worden ist, dessen Urteil darf wohl Anspruch darauf erheben, nicht völlig aus der Luft gegriffen zu sein.

Lassen wir aber ganz aus dem Spiel, was die großen Chorwerke für uns als Spitzen der reifsten Kunst bedeuten! Denken wir nur daran, wieso sie selbst und die Mittel zu ihrer Wiedergabe an sich so unschätzbaren Wert besitzen! Wir werden uns auch bei diesen Betrachtungen sehr beschränken müssen, wenn wir den Raum, der zur Verfügung steht, nicht überschreiten wollen.

Unsere großen chorischen Tondichtungen wenden sich jedesmal, wenn sie erklingen, an Hunderte, ja Tausende von Zuhörern. Nun würde es ja genügen, festzustellen, daß dabei eine erhebliche Zahl kunstfreundlicher und aufnahmefähiger Zuhörer erfreut und erbaut wird. Das allein aber würde noch nicht genügen, um uns zu berechtigen, von einer tieferen erziehlichen Wirkung zu sprechen. Diese liegt bei dem Punkt, von dem wir uns jetzt umschauen, gleichsam auf negativem Gebiet. Die Darbietungen guter Musik sind nämlich der beste Schutzwall gegen die von allen Seiten auf uns hereinbrechende Verflachung und Versumpfung des künstlerischen Geschmacks. Die Schar der ernsten Kunstfreunde, der Menschen, die in einem guten Konzert mehr erblicken als einen Zeitvertreib für zwei oder drei Stunden, ist eine sehr kleine. Man überlege nur einmal, wie viele Hunderttausende sich mit Wonne einen so jammervollen Kitsch ansehen, wie er jetzt in unseren Operettentheatern geboten wird, ein Zeug, so minderwertig, daß es einen nicht einmal mehr ärgern, sondern nur traurig stimmen kann, wenn man Zeuge davon ist, wie drei- oder viertausend Menschen über die Gemeinheit der Musik und die noch größere des schweinischen Textes in Begeisterung geraten. Was will es dagegen heißen, wenn es in einer Stadt wie Berlin sechs- bis achttausend Menschen alljährlich fertigbringen, die Matthäus-Passion zu hören! Und doch verpufft die Kraft, die allem Echten innewohnt, nicht spurlos. Noch vor einigen Tagen ist bei mir der Brief eines berühmten, aber mir persönlich unbekannten Juristen eingelaufen, in dem dieser Herr mir schreibt, er sei von einer Aufführung der h-moll-Messe als ein völlig verwandelter Mensch aus dem Saale gegangen; er habe bis dahin nie in seinem Leben ein ernstes Konzert gehört, weil er geglaubt habe, so etwas nicht zu verstehen und auch von einer gewissen Furcht wegen der Langeweile erfüllt gewesen sei, die nach seiner Meinung derartigen Aufführungen anhaften müsse. Nun aber seien ihm durch die gewaltige Größe der Bachschen Messe die Augen aufgegangen, und er schäme sich, mir einzugestehen, daß er zwei Jahrzehnte lang nichts anderes gehört habe als Schund. — Dieser eine reuige Sünder ist mehr wert als hundert brave, in ehrfurchtsvoller Langeweile und unerschütterlichem Buchstabenglauben aufgewachsene Zuhörer, und ich hoffe, daß er nicht der einzige seinesgleichen geblieben ist. Hier haben wir einen Beweis dafür, was der Chor, wenn er sich ernsten Aufgaben widmet, erziehlich erreichen kann, indem er dem Schund den Boden abgräbt.

Aber der Schwerpunkt liegt doch im Chor selbst. Nicht nur, weil er seinen Angehörigen beste Kunst zum Eigentum macht, sondern auch in Dingen, die eigentlich mit der Musik gar nichts zu tun haben. In einem gut geführten Chor, deren es ja nun allerdings nicht

viele gibt, lernen die Menschen etwas, das zu dem Wichtigsten aller erziehlichen Dinge überhaupt zählt. Sie lernen es, ihre Person einem großen Ganzen dienstbar zu machen, sich in dieses einzufinden und sich der Sache unterzuordnen. Wie schwer das vielen Menschen fällt, darüber könnte ich Bände schreiben. Es ist das nicht immer ein Mangel an gutem Willen, was man bei den sogenannten widerspenstigen Mitgliedern eines Chores zu verzeichnen hat; es ist vielmehr in weitaus den meisten Fällen die Folge schlechter Erziehung. Wie unendlich viele Menschen sind von Hause daran gewöhnt, sich als den Mittelpunkt zu betrachten, was immer auch vorliegt! Steht ihnen aber ein Chorleiter gegenüber, der weiß, was er will, und der die einmal als nötig erkannten Maßnahmen unerbittlich durchführt, so gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder werden solche Leute mit mehr oder minder sanfter Gewalt aus der Gemeinschaft entfernt, oder sie lernen allmählich, daß sie viel mehr erreichen und bedeuten, wenn sie es sich abgewöhnen, als etwas Besonderes gelten und eine Rolle spielen zu wollen. Einmal daran gewöhnt, ohne weitere persönliche Ansprüche der guten Sache zu dienen, übertragen die meisten von ihnen das auch auf ihr Leben im Hause und in der Gesellschaft; davon habe ich mich in vielen Fällen überzeugen können. Man darf also hier wirklich von einem erziehlichen Erfolg sprechen.

Freilich wird das pädagogische Resultat immer davon abhängig sein, daß ein Chorleiter das besitzt, was leider oder glücklicherweise nicht zu erlernen ist, das, was Goethe als über allen Erdengütern stehend bezeichnet: die Persönlichkeit. Man wird leider, wenn man ehrlich ist, zugestehen müssen, daß eine große Zahl unserer Dirigenten in den Chorvereinen nichts weiter sind als verkrachte Pianisten, die durch Mittel und Wege, die fernab der Kunst liegen, es zu Stellungen, Ämtern und Würden gebracht haben, die sie eigentlich nicht einnehmen dürften. Auf keinem Gebiete der musikalischen Ausübung sieht es nach dieser Hinsicht so erschreckend traurig aus wie auf dem des Chores. Ich würde mich anheischig machen zu beweisen, daß ein Teil unserer Herren Spezialkollegen nicht imstande ist, auch nur eine einfache Partitur zu lesen, recht auffällige Fehler zu hören, und daß ihnen eine ganze Reihe unserer bedeutendsten, den Grundstein aller chorischen Betätigung bildenden Tondichtungen völlig unbekannt ist.

Eine Besserung könnte erfolgen, wenn man über die Wichtigkeit des Chorgesanges in höherem Sinne des Wortes sich an einflußreichsten Stellen, vor allem bei den Leitern der großen musikalischen Konservatorien klar wird. Im allgemeinen gilt an diesen Stellen ja doch meist noch — seien wir uns darüber klar — die Kenntnis des Rosenkavaliers (dessen reizvollen Inhalt gewiß niemand höher einschätzen kann als ich) mehr als die Werke Bachs oder gar noch älterer, aber gegen ihn kaum zurückstehender Meister, wie Schütz usw. Die Wirkung des Chors ist in ihrer Verbreitung bester Kunst und ihrem Einfluß auf die Disziplin nicht nur im musikalischen sondern im allgemein menschlichen Sinne eine so tiefgreifende, daß sie für jeden von uns gerade bei dem heutigen Tiefstand der Kultur, bei der maßlosen Überschätzung der Jazzmusik mit ihren Folgeerscheinungen, des ebenso nicht in seiner Bedeutung gewürdigten, sondern weitaus überschätzten Sportes mit seinen Sechstagerennen und Boxkämpfen ein edles und unschätzbares Mittel zur Hebung der seelischen Einstellung unseres ganzen Volkes ist.

Siegfried Ochs

DIE NEUZEITLICHE DEUTSCHE VOLKSSCHULE

Der vom Berliner Lehrerverband veranstaltete Kongreß hat, wenigstens was musikalische und körperliche Erziehung betrifft, der Praxis einen ungleich größeren Raum gewährt, als dies sonst auf pädagogischen Kongressen üblich ist. Um nur *ein* Referat über »Musikalische Erziehung«, gehalten von *Fritz Jöde,* gliederte sich eine Anzahl praktischer Vorführungen mit Volksschulkindern, deren Inhalt Jödes Erziehungsgrundsätze durch die Tat bewähren sollte.

Wir wissen, daß Jöde sich an das dem Kinde innewohnende Schöpfertum wendet. Die Welt der Töne klingt im Kinde, singt und spielt sich (mit dem Rhythmus als verbindender Funktion zwischen räumlicher Darstellung von Klang und Körper in ursprünglicher Einheit) an die Außenwelt: das weitgehende Mitteilungsbedürfnis schöpferischer Erlebnisse an den Mitmenschen zu einem Vertrauensverhältnis auszubauen, auf dessen Grundlage dann die eigentliche pädagogische Arbeit sich

anbahnt, ist der Sinn von Jödes Erziehungsarbeit. Es leuchtet ein, daß in diesem Zeichen keine fachliche Einengung getrieben werden kann; die Möglichkeit, auf dem Umwege über Grenzgebiete das Gewollte dem Arbeitsgange organisch einzubeziehen, nimmt Jöde denn auch ausgiebig wahr, wie eine von ihm selbst abgehaltene »Offene Singstunde« erwies. Mit Hilfe der für diesen Zweck wie geschaffenen Tonika - Do - Handzeichen werden zwanglos Formvorstellungen über die Richtungsgesetze einer Melodie, ihre Ansatz- und Absatzbögen, Halte- und Wendepunkte, endlich auch über ihre Periodisierung innerhalb eines abgeschlossenen Musikgebildes (ein- und mehrstimmiges, begleitetes oder unbegleitetes Lied, einfacher Kanon, Variation, Fuge) geweckt, die dann schnell zum Erarbeiten eines Musikstückes führen. Dieses niederzuschreiben ist die nächste Aufgabe. — Auch die selbständiges Denken fördernde Improvisation wurde von Jöde selbst vorgeführt. — Die »Liedeinführung« für die Kleinsten, unter gründlicher Nachhilfe von wunderschönen Kasperles zur Anfeuerung der Einbildungskraft und unter Hervorrufung körperrhythmischer Reaktionen zeigte *Marie Mantius*, nur machte sich leider der Eindruck geltend, daß hier schon weitgehend vorgearbeitet war, womit sich immerhin der Maßstab in diesem Falle verschieben muß. — *Ekkehart Pfannenstiel* zeigte mit Volksschulkindern bei seinen Veranstaltungen (»Wege ins Lied« und »Lied und Instrument«) im wesentlichen die Wirkungen der Jödeschen Praxis auf (auch hier hatte man vielfach den Eindruck der Vorbereitung ad hoc); mit welcher Inbrunst Kinder falsch singen, nachher es aber auch richtig machen (ein bündiger Beweis für scharfe Beobachtungsgabe, die überhaupt durchweg auffällt), offenbarte *Erich Steffen* (»Stimmpflege in der Schule«). Die bekannten Unarten des Töneziehens, halsigen Ansatzes, falschen Atmens, schlechter Aussprache, überschwenglichen »Gefühles« u.a.m. werden von vornherein ausgemerzt, womit auch schon frühzeitig eine Schutzschicht gegen den Kitsch, den ja diese Unarten in Reinkultur auszeichnen, gebildet wird. — Das aus Umsetzung von Klang in Körperrhythmus entstehende Tanzlied, das auf Beobachtung und künstlerischer Ausdruckwerdung der Begehungen des täglichen Lebens beruht, führte *Bernhard Schmidt* (»Meine Schule tanzt«) vor. Wie seine Mädels in offenkundiger Anlehnung an die märkische Tanzkreisbewegung hier wirklich zur Gestaltung gemeinschaftszugehöriger Vorgänge, etwa der Arbeit des Weberschiffchens, gelangten, das überzeugte unmittelbar: nicht *eine* unerfüllte Geste, *kein* Leerlauf, *absolute* Einheit mit der selbstgesungenen Weise.

Hans Kuznitzky

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

TAGUNG FÜR RUNDFUNKMUSIK

KONGRESS IN GÖTTINGEN

Es war an der Zeit, den Rundfunk einmal theoretisch zur Diskussion zu stellen. Vor wenigen Jahren aus dem Nichts geboren, hat er bisher Leistung und Richtung der zufälligen Sachlage angepaßt, unter Verzicht auf ein klar definiertes Programm. Die Fortschritte der letzten Zeit sollen nicht geleugnet werden, ebensowenig aber, daß technisch wie künstlerisch noch genug zu tun übrigbleibt.

Vorangegangen war dem Kongreß die Eröffnung einer *Funkversuchsstelle an der Berliner Hochschule für Musik*. Hier bietet sich zum ersten Male die Gelegenheit, am praktischen Beispiel die durch Mikrophon und Lautsprecher veränderten Darstellungsbedingungen des musikalischen Kunstwerkes zu studieren, um so eine radiogemäße Form der Reproduktion zu finden. Die Ansicht nämlich, man könne im Senderaum in der gleichen Weise musizieren wie auf dem Podium eines Konzertsaales, ist ein gefährlicher Irrtum. Welcher Art die Veränderungen sind, die der Klang durch die Übertragung notwendig erleidet, wie man diese Verzerrungen auf ein Minimum reduzieren kann, vor allem auch, was als typischer Funkstil zu gelten hat — das alles soll in der Versuchsstelle experimentell untersucht werden. Ihre Eröffnung also darf im Verein mit der Tatsache des Göttinger Kongresses als ein erfreuliches Zeichen dafür angesehen wer-

den, daß man nun auch auf seiten der Musik sich entschlossen hat, dem Rundfunk ein aktives Interesse zuzuwenden.
Was den Kongreß selbst angeht, so mußte er sich naturgemäß auch mit den technischen Problemen eingehend beschäftigen. Denn es war der ausgesprochene Zweck der Tagung, einmal den Musiker mit dem Techniker zu konfrontieren und beiden so die Möglichkeit zu geben, sich gegenseitig ihre Resultate und Wünsche vorzutragen. Alle die zahlreichen Darlegungen der Techniker, Physiker, Akustiker dienten dem gleichen Grundgedanken, wie es sich erzielen ließe, dem durch das Mikrophon gesendeten Klang die größtmögliche Originaltreue zu erhalten. Jeder Klang bezieht seine ihn charakterisierende Farbe aus der Lagerung seiner stärksten Obertöne, der sogenannten Formanten. Da nun die Werkzeuge des Rundfunkes, wenigstens einstweilen, noch nicht fähig sind, den gesamten Schwingungsbereich zu umfassen, wird die klangliche Deformation immer dann empfindlich werden, wenn die Formantregion des Klanges die erfaßbare Schwingungszone überschreitet, will sagen, wenn sie sehr hoch oder sehr tief liegt. Von allen diesem Gebiet zugehörigen Vorträgen möchte ich den von Herrn Professor *Wagner* wegen seiner aufschlußreichen Anschaulichkeit hervorheben. Hier wurde (mit Hilfe der Drossel- und Kondensatorketten) für den Sprachlaut sowohl wie für den Ton gezeigt, wie der Verlust von formierenden Obertönen den Charakter der Klänge beeinträchtigt, ja völlig verwischt. Auf solcher Grundlage könnten die Ausführungen über Raumakustik, über Schallmessungen und deren Verwertung, über die speziellen Fragen der Sende- und Empfangstechnik mit Nutzen aufgenommen werden.
Das geistige Fundament des Rundfunkes sollte von verschiedenen Stützpunkten aus gelegt werden. Als eine Einrichtung, die sich an die Masse wendet, bedarf er zunächst der soziologischen Begründung. Professor *Honigsheim* (Köln) ließ sie ihm, in überzeugenden Worten, zuteil werden. Das Radio ist ihm keineswegs nur eine Institution zur Vermittlung künstlerischer Werte, es gilt ihm vielmehr in seiner völkerumspannenden Allseitigkeit für eine der stärksten Machtpositionen der Zukunft. Der Hörer wird also aus seiner nur empfangenden Passivität zu einer mitverantwortlichen Stellungnahme erwachen müssen.
Seine unzweifelhafte Macht verschafft dem Radio auch das Interesse der Pädagogik, die sich dieses einzigartige Mittel, in die Breite zu wirken, nicht entgehen lassen darf. Professor *Mersmann* entwickelte die Forderungen der Musikerzieher an den Rundfunk. Neben der direkten Erziehung des Hörers durch historische Einführungen, durch methodischen Unterricht, durch das erklärende Wort überhaupt muß eine indirekte Beeinflussung stattfinden, die sich in der Auswahl und Beispielhaftigkeit der Programme zu äußern hat. Die Erziehung wird um so wirksamer sein, je weniger sie dem Betroffenen bewußt wird. Über das Sondergebiet des Schulfunks trug Dr. *H. Fischer* (Berlin) seine, in der »Musik« bereits publizierten, Anschauungen vor. Als Lehrer sprach auch Professor *Schünemann*, der Leiter der Berliner Versuchsstelle; er brachte Ausschnitte aus deren eben begonnener Tätigkeit, welche die erstaunliche Vielseitigkeit der neuen Möglichkeiten offenbarten.
Was aber sagen die Musiker selbst? Für die Komponisten hat *Max Butting* kürzlich auf diesen Blättern gesprochen; er tat es auch in Göttingen und stellte in den Mittelpunkt seines Referates die These, nicht jede Musik wäre durch Radio darstellbar. Ja sogar der größere Teil der überlieferten Literatur erscheint ihm vor dem Mikrophon deplaciert, weil für diesen die gleichzeitige optische Erscheinung unentbehrlich ist. Hierzu gehört die gesamte romantische Musik, wegen ihrer vorwiegend expressiven Haltung. Butting appellierte an das Gewissen der Schaffenden: sie dürfen nicht gleichgültig beiseitestehen, sie sollen sich den weitreichenden Apparat des Rundfunks, in Erkenntnis seiner Gegebenheiten, dienstbar machen, indem sie ihm dienen. Auch Dr. *Heinitz* (Hamburg) forderte für die Vokalmusik im Rundfunk Auswahl und Sonderung nach klar formulierten Gesetzen, als deren Quintessenz er angab: einfachen Habitus des Textes wie der Komposition, höchste Intensität der Singenden, Vermittlung motorischer Erregung, nicht nur klanglicher Sensation. *Alfred Szendrei* behandelte die Instrumentalmusik und kam, obwohl er eines Tages das Radio *jeder* Musik zugänglich zu sehen hofft, empirisch ebenfalls zu dem Ergebnis, daß heute noch sehr viele Kompositionen, namentlich solche von der Klangfülle der nachwagnerischen Romantik, kaum reduzierbar sind. Die einzelnen Instrumente wurden auf ihre größere oder geringere Qualifizierung hin geprüft, auch die Frage der etwa notwendigen Bearbeitungen angeschnitten, die der Redner, falls sie nur von fachkundiger Seite zweckmäßig

angelegt werden, für erlaubt erklärte. Auch Szendrei bezeichnete das Heranbilden eines neuen typischen Funkstiles in der kommenden Produktion für äußerst wichtig. Die Rolle der Musik im Hörspiel, wo sie in Gestalt der akustischen Kulisse auftritt, skizzierte Intendant *Hagemann*. Der mangelnde optische Eindruck, im Sendespiel ein starkes Hemmnis, soll und kann durch Transposition des Bildes in klangliche Phänomene ersetzt werden.

Frank Warschauer (Berlin), der übrigens die Bedeutung des visuellen Momentes für jede Art von Musik, unter Berufung auf Goethe und Busoni, ableugnete, betrachtete das sehr akute Problem, welche Einwirkung die Existenz des Rundfunkes auf die allgemeine Musikalität bisher gehabt hat und welche sie weiterhin üben kann. Von prinzipiellen Gegnern des Radios wird gewöhnlich die »Alltäglichmachung« des Kunstwerkes als Beweis seiner kulturfeindlichen Schädlichkeit angeführt; Warschauer fand eben in der erleichterten Zugänglichkeit der Musik eine hauptsächliche Leistung des Rundfunkes, weil er so berufen ist, der Kunst jene Popularität, die ihr allzu lange entzogen war, wieder zu verschaffen. Er warnte indessen vor der Gefahr einer möglichen Intellektualisierung, der man aber wirksam entgegenarbeiten kann, wenn man den Hörer zu aktivieren versucht, vielleicht sogar, indem man ihn, wie das in Rußland geschieht, gelegentlich selbst vor das Mikrophon treten läßt. Eine »Stunde des musizierenden Hörers« wäre durchaus zu erwägen.

Als letzter Sprecher trat der Hörer selbst auf, in der Person von *Ludwig Kapeller* (Berlin). Seine sarkastisch zugespitzte Kritik gipfelte in der Feststellung, daß auch gute Programme, von denen allerdings vorläufig kaum die Rede sein könnte, unproduktiv bleiben müßten, solange nicht der Hörer zu einer sinngemäßen Auswahl erzogen wird. Dieser nicht unberechtigte Einwand beschloß die Tagung, ohne ihren unzweifelhaften Wert herabzusetzen. Die Stadt Göttingen hat ihre Gastfreundschaft auf das herzlichste bewiesen; dem eifrigen Leiter der Versammlungen, Professor *Lampe*, sowie den Vertretern des Ministeriums und der Reichsrundfunkgesellschaft schulden die Teilnehmer ihren Dank.

Um im Bilde des Herrn Professors *Kestenberg* zu bleiben: Der Weg zum Standesamt, wo die Ehe zwischen Radio und Musik geschlossen werden soll, ist gewiesen und mit guten Vorsätzen hinlänglich gepflastert. Warten wir ab, ob er beschritten wird. *Hanns Gutman*

NEUE SCHALLPLATTEN

Electrola: Eine neue Platte *Schaljapins* legt wiederum Zeugnis ab von der Gestaltungskunst dieses russischen Sängers, der selbst die gewiß nicht erhebliche Musik Massenets im Don Quichote mit Leben füllt. (D B 1096). Eine deutsche Gesangsplatte, der man weiteste Verbreitung wünschen kann, ist *Friedrich Schorrs* »Verachtet mir die Meister nicht«. *Siegfried Ochs* singt mit seinem Chor und dem Jugendchor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik aus Händels Judas Maccabäus »Seht, es kommt mit Preis gekrönt«; die klangliche Wiedergabe der Chorstimmen ist bis auf einige Schärfen im Sopran gelungen. Das Vorspiel zu den Meistersingern dirigiert *Muck* (E J 223/224) meisterhaft.

Aus der Unterhaltungsmusik ragt, wie stets, der schwebende, flüsternde Klang *Jack Smiths* heraus (The Song is ended; My Blue heaven E G 793); auch wie *Marek Weber* mit seinem Orchester musiziert, ist hörenswert — es muß ja nicht gerade zu »Ehren Schuberts« das Dreimäderlhaus sein. Im übrigen, wo ist die neue Tanzmusik, der neue Schlager? Der Foxtrott »Eis!! — bitte!!« ist es sicher nicht — trotz der Ausrufungszeichen.

Lindström A.-G.: Obwohl es Sommerspielzeit auch in der Schallplattenmusik ist, war der Lindström-Konzern außerordentlich rührig. Zahllose erstklassige Neuaufnahmen liegen vor:

Columbia: Auslandsmusik! Platten schöner italienischer Stimmen in Carmen (12537) und Don Carlo (D 18040), nur das Duett zwischen *Maria Capuana* und *G. Taccani* scheint mir in der Aufnahme zu robust, im Klang zu forciert. Mit besonderem Schmelz der Geigen musiziert das *Grande Orchestra sinfonica di Milano* unter *Molajoli* (Traviata, 11639). Das *Royal Philharmonic Orchestra* dirigiert *Weingartner* in einer Aufnahme von Beethovens Fünfter. Empfehlenswerte Platten. In der Götterdämmerung lernt man das *New Queen's Hall Orchestra* unter *Henry J. Wood* kennen (L 1993).

Odeon: Deutsche Musik. In einer Aufnahme, die überraschend gut die Farbenmusik von Korngolds »Das Wunder der Heliane« wieder-

gibt, hört man *Lotte Lehmann* (0—8722). Dieselbe Künstlerin singt Rosenkavalier und Figaro (0—8726). *Richard Taubers* Platten braucht man sicher nicht besonders zu empfehlen. Wenn nur die Literatur etwas gewählter wär'. Unter der Rubrik Unterhaltungsmusik nimmt sie allerdings noch einen anständigen Platz ein.
Orchesterplatten: Die sehr feine Ouvertüre zu Rossinis »Diebische Elster« unter *Manfred Gurlitt* (6602) und unter Dr. *Weißmann* die gute Aufnahme der Freischützouvertüre (6633). Das ausgezeichnete *Roth-Quartett* spielt Schubert (6618). Der verstärkte *Synagogen-Chor* singt wiederum Chöre mit auserlesener Kultur (2436).
Parlophon: Auch hier ein italienischer Bariton von großem Können, *Fausto Ricci*, zu alledem noch im Prolog Bajazzo (P 9259). Eine den Anforderungen nicht genügende Platte ist die der *Nanny Larsen-Todsen*. Auch *Karin Branzell* vermag nicht zu überzeugen. Herrlich kommt dagegen die schöne Stimme *Meta Seinemeyers* in Puccinis »Manon Lescaut« und Rimskij-Korssakoffs »Die Zarenbraut« zur Geltung (P 9819). Auch *Jaro Dworsky* hört man sich gern an (P 9240).
Schillings dirigiert das Meistersingervorspiel (P 9822) und den Trauermarsch aus der Götterdämmerung (P 9826). Man freut sich, auch mal etwas anderes zu hören, wenn der *Irmler Madrigal-Chor* mit bestem Gelingen die Hymne J. Kromolickis singt. (Solo: *Gertrud Baumann*.) Soll die Literaturfrage nicht stagnieren, so wird man überhaupt mehr seltener gehörte Werke aufnehmen müssen.
In der Reihe derer, die Jazz sinfonisch aus- und umzuwerten versuchen, scheint *Mitja Nikisch* von Bedeutung zu werden. Was er in »Der blaue Fluß« bietet, weicht von der Schablone erheblich ab. Rhythmus und Klangfarbe sind lebendig wie am ersten Tage des Jazz. Daneben ist eine Form der Klangüberschneidungen gefunden und eine Art Geräuschmusik angedeutet, die so sein mag, wie sie dem Geräuschspezialisten Edmund Meisel vorgeschwebt hat. Der Musiker verleugnet sich eben erst recht nicht im Jazz, was noch nicht heißen soll, Mitja Nikisch sei schon am Ziel. —
Deutsche Grammophon-A. G.: Eine ausgezeichnete Idee ist hier verwirklicht: Nach der Devise »Gymnastik im eigenen Heim« werden auf vier Platten 24 Körperübungen von *Karl Schelenz* und *Gert Folkerts* von der Hochschule für Leibesübungen demonstriert. Kurze und treffende Erklärungen gibt der Turnlehrer zunächst auf der Platte, Tafeln veranschaulichen zudem die einzelnen Stellungen durch das Bild; zu der gut ausgeführten Begleitmusik können dann die Übungen — nach der Vorschrift alle 24 täglich morgens und abends — ausgeführt werden. Diese »Neuzeitliche Körperschule auf der Grammophonplatte« wird viele Freunde und noch mehr Freundinnen finden. — Zwei Orchesterplatten sind zu nennen: *Albert Wolff* mit dem Philharmonischen Orchester (Carmen und Pelleas, B 21 034/35) und *Julius Kopsch* mit dem Orchester der Städtischen Oper (Aufforderung zum Tanz, B 61 264/65). *Walter Rehbergs* meisterhaftes Klavierspiel kann leider gegen die Stumpfheit des Schallplatten-Klaviertones nicht ankämpfen, während es *Georg Kulenkampff* leicht hat, im Ungarischen Tanz von Brahms (B 7587) und in einem Allegretto von Boccherini-Kreisler (B 7588) alle klanglichen und technischen Künste spielen zu lassen. —
Endlich sei noch erwähnt, daß die ersten beiden *Konzerte mit Schallplatten* in Konzertsälen, jeweils von der Deutschen Grammophon und der Electrola veranstaltet, stattfanden. Experimente so gut wie mißglückt. Darüber das nächste Mal ausführlicher mit Begründung.

Eberhard Preußner

✱ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✱

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (25. Mai 1928). — »Filmmusik« von *H. H. Stuckenschmidt.*
BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (29. April 1928). — »Probleme der Klemperer-Oper« von *Hans Teßmer.*
BERLINER TAGEBLATT (9. Mai 1928). — »Man lernt nicht mehr ›Klavier‹ — man lernt Musik« von *Walter Braunfels.* — »Musikalische Eignungsprüfungen« von *Georg Schünemann.*
DRESDNER ANZEIGER (1. Mai 1928). — »Wiener Klassik und Dresdner Musikleben um 1800« von *Richard Engländer.*
HAMBURGER FREMDENBLATT (7. Mai 1928). — »Philharmonische Gesellschaft 1828 bis 1928« von *Heinrich Chevalley.*
HAMBURGER NACHRICHTEN (25. Mai 1928). — »Tonsehen und Notenschrift« von *Johannes Stein.*
KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (17. Mai 1928). — »Zeitlupe und Klaviertechnik« von *Felix Dyck.* — »Musikkritik und Musikpolitik« von *Erwin Kroll.* — »Das Kind als musikalischer Schöpfer« von *Fritz Jöde.* — (27. Mai 1928). — »Körperliche und geistige Erziehung des Musikers« von *Erwin Kroll.*
LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (28. April 1928). — »Richard Wagner und Wien« von *Siegfried Loewy.* Mit ungedruckten Briefen. — (8. Mai 1928). — »Abendland und Morgenland als Tonwelten« von *Erwin Felber.*
MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (13. Mai 1928). — »Musik des Ostens« von *Kurt Huber.*
NEUES WIENER JOURNAL (29. April 1928). — »Die erste ›Tristan‹-Aufführung« von *Marie Seegen.* Nach Berichten des Hofsängers Anton Mitterwurzer. — (1. Mai 1928). — »Ungedruckte Richard-Wagner-Briefe« von *Richard Smekal.* — (20. Mai 1928). — »Aus den Geheimkulten des Gesangunterrichtes« von *Elsa Bienenfeld.*
OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (9. Mai 1928). — »Maschinenmusik — Musikmaschine« von *Max Maurus.*
STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (4. Mai 1928). — »Mathematik und Musik« von *L. Kühle.*
VOSSISCHE ZEITUNG (28. April 1928). — »Ewiger Kitsch in der Musik« von *Adolf Weißmann.* — (4. Mai 1928). — »Künstler und Techniker« von *Frank Warschauer.* — (5. Mai 1928). — »Klassizismus« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Vier große Musiker unserer Zeit, Busoni, Satie, Schönberg und Strawinskij, haben, jeder auf seine besondere Weise, die Tendenz zum Klassischen gefunden. Gehen wir von Busonis Manifest aus und halten drei der repräsentativen Werke dagegen, so wird der Gegensatz klar. Saties Socrate nähert sich dem Klassischen von Hellas aus; die monotone Ruhe seiner primitiv-akkordischen Sinfonik hat keinerlei Bezug auf Überliefertes und beschränkt sich auf die Geste einer quasi optischen Einfachheit. Schönbergs Streichquartett, Opus 30 (im Zwölftönesystem), bedient sich gesteigert moderner Mittel in Harmonie, Melos und Rhythmus, sucht aber in der Form den Anschluß an die akademische Tradition der Sonate. Strawinskijs Concerto projiziert in die subjektive Sphäre seiner Metrik und Klanglichkeit die Perspektive Bachscher Sequenz- und Durchgangstechnik. Schönberg steht gegen Strawinskij, dieser gegen Schönberg. Die Jugend, auch wo sie klassisch experimentiert, ist häufig gegen beide. Die reine Musikalität Hindemiths, die alles Aktuelle aufzusaugen sucht, nimmt keine Stellung zu dieser Frage. Křenek jagt dem Erfolg nach und findet ihn im Jazz. Weill arbeitet aussichtsvoll an einer Reform der Oper, Eisler an einer solchen des Liedes. Warten wir auf die Ungeborenen!« — (16. Mai 1928). — »Zum Gedächtnis Adolphe Appias« von *Oskar Fischel.* — »Das Concertgebouw jubiliert« von *Paul Stefan.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./17—21, Berlin. — »Musik im Dienste der Volksgemeinschaft« von *Karl Scharnagl.* — »Die geistige Struktur des heutigen musikalischen Münchens« von *Hermann W. v. Waltershausen.* »Nicht den Fortschritt bekämpft das seiner innersten Natur nach immer noch ›altliberale‹ München, sondern die aus schwindender

Gliederung und Schichtung des Volks resultierende Stilverwirrung, dieses im alten germanischen Recht so streng bestrafte nächtliche Stehlen und Verrücken der Grenzsteine. Wenn wir eine Sinfonie hören, wollen wir eine Sinfonie und keinen Jazz! Wenn wir einen Jazz hören wollen, wollen wir einen Jazz und nicht das Dokument der Mißverständnisse eines vielleicht an sich starken, aber durch den Zeitgemäßheitsrummel desorientierten Talentes! Wenn wir in die Oper gehen, wollen wir keine theaterfremden Passacaglien und Concerti grossi! Wenn wir einen Venusberg im Theater sehen, wollen wir durch Sinnenreiz verführt werden und nicht das Treppenhausantichambre eines zeitgemäßen Großmoguls von Gnaden der Börse genießen. Im Film wollen wir keinen Richard Wagner, in den Wagner-Festspielen keinen Film! Wir haben die altmodische Vorstellung, daß die zum Stil evolutionierte Form das einzig würdige Gefäß des Inhaltes ist.« — »Über Intoleranz« von *Joseph Haas.* — »Das Generationsproblem in der Musikgeschichte« von *Alfred Lorenz.* »In der niederländischen Polyphonie hat man seit jeher fünf Stilepochen unterschieden: Epoche Dufay, Epoche Okeghem, Epoche Josquin, Epoche Willaert, Epoche Lasso und Palestrina; niemand hatte aber aus deren Geburtsjahren (um 1400, 1430, 1460, 1500, 1530) erkannt, daß dieser Stilfortschritt genau im Rhythmus der menschlichen Generationen vor sich ging.« — »München als Musikstadt« von *Willy Krienitz.* — »Vom neueren kirchenmusikalischen Leben in München« von *Otto Ursprung.* — »Die Bedeutung des Volkstümlichen im Musikleben der Gegenwart« von *Helmuth Thierfelder.* — »Formprobleme der Musikkritik« von *Fritz Stege.* — »J. S. Bach und J. A. Scheibe« von *Rudolf Cahn-Speyer.* — »Hei lewet noch!« von *Paul Schwers.* Nämlich der Allgemeine Deutsche Musikverein. — »Musikalischer Völkerbund oder ›Internationale‹?« von *Heinz Pringsheim.* — »Die Bestimmung der Bayreuther Festspiele« von *Siegmund v. Hausegger.* — »Hans Pfitzner als Schriftsteller« von *Walter Abendroth.* — »Die Kunst zuzuhören« von *Fritz Brust.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/5, Berlin. — »Das Heroische und die Oper« von *Egon Wellesz.* — »Von der Bildgerichtetheit des italienischen Erlebens« von *Karl Eckbrecht.*

DAS DEUTSCHE THEATER III/1, Essen. — »Tanz und Bühnenkunst« von *Rudolf v. Laban.*

DAS ORCHESTER V/9 u. 10, Berlin. — »Das Reger-Archiv in Weimar« von *Agust Richard.* — »Ausdrucksformen des Männerchors« von *Franz Joseph Ewens.* — »Die Instrumentation J. S. Bachs« von *Karl Hasse.*

DER KREIS V/5, Hamburg. — »Die Musik des neuen Frankreichs« von *H. H. Stuckenschmidt.*

DER KUNSTWART 41. Jahrg./8, München. — »Erinnerungen an Hugo Wolf« von *August Halm.*

DER SCHEINWERFER I/14—15, Essen. — Im Sonderheft »Kritik der Kritik« schreiben *Heinrich Strobel* über »Musikkritik« und *Paul Zschorlich* über »Wozu Musikkritik?«

DER STIMMWART III/7 u. 8, Berlin: »Der Fluch Alberichs im Rheingold« von *G. A.* — »Können öffentliche Vorträge über das Stauprinzip zur Förderung desselben wesentlich beitragen?« von *G. A.*

DER TÜRMER XXX/8, Stuttgart. — »Neue Wege der Musik« von *Bertha Witt.*

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/19, Berlin. — »Aus der Geschichte der deutschen Männerchorbewegung« von *Heinrich Stein.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG XXVI/473—475, Berlin. — »Der sechzigjährige Schillings« von *Joachim Beck.* — »Die Harmonielehre im Unterricht« von *Gerh. F. Wehle.* — »Stimmpflege im Dienste der Hygiene« von *Theodor Martin.* — »Methoden der musikalischen Analyse« von *Karl Blessinger.* — »Organisatorische Aufgaben und Ziele des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« von *Hans Boettcher.* Ein beachtenswerter Aufsatz.

DIE HOREN IV/8, Berlin. — »Der zelebrierende Chor« von *Albert Talhoff.* Wort und Ton, erlebt als Klang im Chor, werden gegenübergestellt. »Der ›zelebrierende Chor‹ ist eine aus dem Schaffen des Verfassers hervorgegangene, in sich abgeschlossene, neue sprech-orchestrische Form.« Den Aufsatz veranschaulichen Bilder vom Autor.

DIE MUSIKERZIEHUNG V/4, Berlin. — »Das Locheimer Liederbuch und Konrad Paumanns Fundamentum organisandi« von *Willy Wölbing.* — »Über seelische Einstellung im Musikunterricht« von *Hugo Löbmann.*

DIE MUSIKWELT VIII/5, Hamburg. — »Zum Jubiläum der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg« von *Kurt Stephenson.* — »Gustav Mahler« von *Hermann Behn* †.

DIE STIMME XXII/8, Berlin. — »Der Atem« von *Lilly Finck.* — »Die deutsche Gesangsaussprache« von *Emil Lardy.*

DIE VOLKSBÜHNE III/2, Berlin. — »Die Persönlichkeit in der Musik« von *Eberhard Preußner.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXIII/2, Dortmund. — »Vorhof und Heiligtum« von *Karl Grunsky.*

MELOS VII/4 u. 5, Berlin. — »Der akustische Film« von *Guido Bagier.* — »Filmmusik und Kunst« von *Hans Luedtke.* — »Der Film und die Musik« von *Giuseppe Becce.* — »Ende oder Umformung der Kritik?« von *Erich Doflein.* — »Zur Erkenntnis der Musik« von *Hans Mersmann.* — »Die junge Komponistengeneration in Leningrad« von *Igor Gljeboff.* — »Rundfunk und neue Musik« von *Ernst Latzko.* — »Betrachtungen zur Frage der Entstehung der russisch-künstlerischen Musik« von *Wolfgang Greiser.* — »Musik in der Sowjet-Ukraine« von *Philipp Kositzki.* »Die Oktoberrevolution 1917 brachte für die ukrainische Musik die nationale Befreiung. Der ukrainische Sowjetstaat proklamierte als Losung die ›Liquidierung des musikalischen Analphabetentums der Massen‹. Der Sowjetstaat (bewußt der Bedeutung, die Musik als Hilfsmittel für politische Erziehung der Massen hat) bemüht sich, die bestmöglichen Bedingungen zur Entwicklung des selbständigen Musikschaffens der Arbeiter- und Bauernmassen, als der musikalisch am rückständigsten Schichten, zu erzeugen und dadurch die Bedingungen für eine dem Inhalt nach proletarische, der Form nach nationale Musik zu schaffen.« Der Autor berichtet weiter von dem staatlichen Feiertag: »Tag der Musik«. »Der Eintritt zu den anläßlich des ›Tages der Musik‹ veranstalteten Konzerten, denen Vorlesungen vorausgingen, war frei. Es wurden Konzerte nicht nur in den Städten und Arbeitervierteln, sondern vielfach auch auf dem Lande veranstaltet.« — »Das kirgisische Lied« von *Alois Melichar.* — »Die Musikkritik in Rußland« von *Roman Gruber.* — »Kunstpolitik« von *Hans Mersmann.*

MENORAH VI/5, Wien. — »Die Musik der antiken Juden« von *Heinrich Berl.*

MUSICA SACRA 58. Jahrg./5, Regensburg. — »Zwei historische Orgelwerke« von *Hanns Schindler.*

MUSIK IM LEBEN IV/4, Köln. — »Gebrauchsmusik« von *E. Jos. Müller.* Der Autor fordert: »In jedem Konservatorium und in jeder Musikschule müssen Klassen errichtet werden, die der Vorbereitung auf das Musikgewerbe, auf die Gebrauchsmusik zu dienen haben.« — »Zur Lage der deutschen Unterhaltungsmusik« von *Alfred Baresel.*

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./15 u. 16, Stuttgart. — »Othmar Schoeck« von *Willi Schuh.* — »Der harmonische Stil Othmar Schoecks« von *demselben.* — »Die Gestalt Felix Petyrek« von *Herbert Weiskopf.* — »Der Plan in Brahms' Händel-Variationen« von *Hans Meyer.*

PULT UND TAKTSTOCK V, März/April 1928, Wien. — »Franz Schreker« von *Erwin Stein.* — »Auch ein Beitrag zu ›Bearbeitungsfragen‹« von *Werner Ladwig.* — »Eigenkunst oder Übertragung?« von *Alfred Szendrei.*

RHEINISCHE BLÄTTER (La Revue Rhenane) VIII/7, Mainz. — »Beethovens dritte Symphonie« von *Edouard Herriot.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIX/17—20, Köln. — »Vom Opernmarkt« von *T.* — »Bedarf der A. D. M. V. einer Reorganisation?« von *G. P.* — »Das Schöne und das Häßliche in der Musik? von *F. Max Anton.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./17—21, Berlin. — »Der ›Tristan‹-Stoff bei Gottfried von Straßburg und bei Richard Wagner« von *Max Chop.* — »Zeitgedanken« von *Fritz Ohrmann.* — »Grillparzer und die neumodische Musik« von *Paul Riesenfeld.* — »Die Romantik ist tot, es lebe die Romantik« von *Hans Kleemann.* — »Schafft ein Sprechfilm-Archiv!« von *Hans Pasche.*

SKIZZEN, Mai 1928, Berlin. — »Schaljapin« von *Artur Neißer.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/7, Berlin. — »Zu Carl Stumpfs achtzigstem Geburtstag« von *Curt Sachs.* — »Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes« von *Willy Maxton.* — »Die Lautenhandschriften von Silvius Leopold Weiß in der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim, Berlin« von *Hans Neemann.* — »Mozarts D-dur-Violinkonzert und Boccherini« von *E. v. Zschinsky-Troxler.* — »Siegfried Ochs« von *Hans Kuznitzky.*

AUSLAND

DER AUFTAKT VIII/4, Prag. — »Das Farbenklavier« von *Albert Wellek.* — »Das Berliner Opernhaus im neuen Gewande« von *Arno Huth.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./14 u. 15, Zürich. — »Wagner und Mozart« von *Do.* — »Musik und Volkstum« von *Fritz Gysi.* — »Meine drei Einakter« von *Ernst Křenek.*

DER BUND IV/4, São Paulo. — »Männergesang und Volkslied« von *Rudolf Predeek.* — »Moritz v. Schwind und die Musik« von *Hermann Thümmel.* — »Deutsche Kirchenmusik« von *Franciscus Nagler.* — »Musik in Latein-Amerika« von *Alioja Simon.*

THE CHESTERIAN IX Nr. 70, London. — »Vom Madrigalismus zum Musikdrama« von *Charles van den Borren.* Ein interessanter Aufsatz, der im besonderen das Werk Monteverdis würdigt. — »Humor im Werk Debussys« von *Thérese Larauden.* — »Daniel Ruyneman« von *Carol-Bérand.* — »Arthur Honeggers ›Antigone‹« von *André George.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1023, London. — »Schuberts Stil: II. Klavier und Gesang« von *Richard Capell.* — »Rimskij-Korssakoff« von *Leonid Sabaneev.* — »›Boris Godunoff‹, wie Mussorgskij ihn schrieb« von *M.-D. Calvocoressi.* Fortsetzung.

THE SACKBUT VIII/10, London. — »Ist Leben oder Tod in den Künsten?« von *Rutland Boughton.* — »Wandel: eine Fabel« von *Harry Farjeon.* — »Musikalität: III. Das Rätsel der Musiknationalität« von *Cyrill Scott.* »In gewissen Teilen Deutschlands gibt es nicht weniger als fünf bis sieben Opernhäuser in einer Fläche von fünfzig Meilen im Radius. Sicher, diese Tatsache allein ist kein Zeichen von Musikalität, aber wenn wir noch die Addition von einer großen Anzahl von Orchestern, Chören, Kammerkonzerten und Veranstaltungen der verschiedensten Art vornehmen, so sehen wir, daß das Musikleben Deutschlands das vollkommenste und vielseitigste aller Länder ist. Die Masse des deutschen Volkes nimmt die Musik so ernst wie die Masse des englischen Volkes Kricket oder Fußball — ein Zeichen, das für sich selbst spricht. Während die englischen Schulkinder angehalten werden, voller Ehrfurcht auf Hobbs zu sehen, lehrt man die deutschen Schulkinder, mit Ehrfurcht auf Wagner zu sehen.« — »Harmonien« von *J. M. A. Mills.* — »Musik als Sprache« von *Arpad Sandor.*

LA REVUE MUSICALE (Mai-Heft 1928), Paris. — Eine Liszt gewidmete Sondernummer. — »Liszt der Großherzige« von *André Suarès.* »Vielleicht hat es keinen Musiker zwischen Mozart und Debussy gegeben, der mehr Musiker war als Liszt. Er ist der große Erfinder seines Jahrhunderts. Er hat die Klaviermusik erneuert: Bach, Beethoven und Liszt bezeichnen die drei Etappen; Debussy die vierte.« — »In Avignon mit Liszt und Berlioz« von *Constantin Photiadès.* — »Liszt und Madame d'Agoult« von *André de Hevesy.* — »Die unveröffentlichte Korrespondenz zwischen Liszt und der Prinzessin Marie Sayn-Wittgenstein« von *Robert Bory.* Es handelt sich um 215 unveröffentlichte Briefe an Marie Sayn-Wittgenstein, die im Besitz des Autors sind. — »Unveröffentlichte Briefe Liszts an Saënt-Saens«. — »Liszts Reise nach Berlin« von *Rudolf Schade.* Ein Bericht über Liszts Aufenthalt in Berlin im Frühjahr 1842. — »Über die Klaviertechnik Liszts« von *Henri Gil-Marchese.* — »Listzs Transkriptionen italienischer Opern« von *André Schaeffner.* — »Entwurf eines Liszt-Porträts« von *Antoine Molnar.* — »Liszt und Paris« von *J.-G. Prod'homme.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./17—20, Paris. — »Beethovens Taubheit« von *Raoul Blondel.* — »Schubert und Beethoven« von *Paul Landormy.* — »Hippolyte Monpou« von *Henri Bachelin.*

MUSIQUE I/7, Paris. — »Manuel de Falla« von *Roland-Manuel.* — »Die Pioniere der amerikanischen Musik« von *Irving Schverké.*

PRO MUSICA QUARTERLY VI/3, Neuyork. — »Der Dualismus der musikalischen Substanz« von *D. Rudhyar.* »Musik, als Universum, als Welt-Element, als Manifestation des menschlichen Lebens, ist dem Wesen nach dualistisch, wobei dieser Dualismus gegründet ist auf ein einziges Prinzip: die harmonische Reihe . . .; diese Reihe muß als das wahrhafte Gesetz der Töne betrachtet werden, als unwandelbares und absolutes — wie der immer-ruhige Abgrund des musikalischen Meeres.« Der Autor stützt sich auf Untersuchungen von Kathleen Schlesinger und Miß Hamilton in London und Mr. Carillo in Neuyork. Als die beiden fundamentalen Typen musikalischer Substanz nennt der Verfasser: den »natürlichen Typ« und den »ur-vorbildlichen Typ« (archetypel type). — »Decitones — Centitones — Millitones« von *Joseph Yasser.* — »Ein neuer metrischer Plan in Beethovens ›Siebenter‹« von *Alexander Siloti.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE III/4, Mailand. — »Ferruccio Busoni« Autor nicht genannt. Biographische Notizen und Bibliographie seiner Werke.

LA RASSEGNA MUSICALE I/5, Turin. — »Igor Strawinskij« von *G. Pannain.* — »Die Musica figurata« von *Luigi Parigi.* — »›Jazz‹-Tempo« von *Emile Vuillermoz.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXV/1, Turin. — »Unveröffentlichte Briefe G. Verdis an Léon Escudier« von *J. G. Prod'homme.* — »Emmanuele Filiberto di Savoia, ein Protektor der Musik« von *S. Cordero di Pamparato.* — »Heinrich Heine als musikalischer Kritiker« von *E. Roggeri.* Aus einem Brief Heines an August Lewald. »Die Musikkritik kann nur Experiment sein, nicht Synthese.« Heines kritische Studie, 1837 in Paris geschrieben, setzt sich ausführlich mit Meyerbeer auseinander. — »Die Musik bei Ugo Foscolo« von *Enrico Fondi.* Eine grundlegende Studie. — »Adriano Lualdi« von *Antonio Veretti.* Geboren 1887 zu Larino, studierte Lualdi Kompositionen zusammen mit E. Wolf-Ferrari in Venedig. Lualdi, der auch Musikkritiker ist, wurde besonders durch Opern bekannt: La Figlia del Re, Furie d'Arlecctino und Il Diavolo nel campanile.

LA NOVA REVISTA IV/15, Barcelona. — »A Proposit d'un estudi i d'un concert« von *Maria Carratalà.*

DE MUZIEK II/8, Amsterdam. — »Pieter Hellendaal« von *Charles von den Borren.* — »Das Judentum in der Musik« von *Paul F. Sanders.* — »Pro und Contra« von *Willem Pijper.* Über eine Kontroverse zwischen Vincent d'Indy und Artur Honegger über die moderne Musik. — »Adam de la Halle« von *S. van Milligen.*

CRESCENDO II/9—10, Budapest. — »Krise unserer Tasteninstrumente« von *Hans David.* — »Die Seele des Cembalo« von *Johann Hammerschlag.* — »Kinderkompositionen und Anfangsunterrichtsmaterial« von *Otto Gombosi.* *Eberhard Preußner*

* * *

MUSIK UND REVOLUTION 1928/4. (April), Moskau. — »M. Gorkij und die Musik.« Zum sechzigsten Geburtstag und zum fünfunddreißigjährigen Schaffen. — »Die Musiker über Gorkij« von *M. Schebujew.* I. Gorkij, Stassoff und Ljadoff. II. Spendiaroff über Gorkij.« — »Noch einmal: Die Arbeit der Klub-Chöre mit der Oper.« Eine Antwort an Demjanoff. Von *M. Grinberg.* — »Die Musik in der Schule« von *S. M. Bondi.* — »Wie man uns kritisiert« von *Clemens Kortschmarew.* Kortschmarew gibt einige schlagende Beispiele aus spaltenlangen Musikkritiken, deren Verfasser wie der tschechoffsche »Denker« wirkt, der, wie bekannt, sich dahin festredet, daß »überhaupt alles in der Welt überflüssig sei«. Es handelt sich natürlich nicht darum, daß irgend jemand derartige Artikel schreibt, aus denen jeder unorientierte Leser (sei es ein Ausländer, sei es ein Russe) zur Überzeugung gelangt, daß in Rußland statt der Musik eine Leere sei, und auch nicht, daß solche Artikel gedruckt werden, sondern daß sich bis jetzt niemand zu ihnen geäußert hat; nirgends ist ein Versuch des Widerrufs gemacht worden gegen diese Methode der Kritik . . . — »Arnold Schönberg« von *A. Weprik.* »Beurteilt man den Komponisten nach seiner Wirkung auf die Zeitgenossen, so muß man Schönberg seine gewaltige Bedeutung zugestehen. Er ist eine eminente Begabung mit ungeheurer Ausdruckskraft. Ein Epigone Wagners kam er zur atonalen Musik. Schönberg ist verwurzelt mit dem Vorkriegseuropa, und das ist seine Tragik. Die Atonalität, die seinem Wesen fremd ist, hat auch ihn in eine Sackgasse geführt. Er steht abseits. Er braucht die Massen nicht . . . Im Gegensatz zu den Komponisten der Nachkriegszeit ehrt Schönberg Beethoven. Und der Schönbergianer Erwin Stein bemüht sich, zu beweisen, daß das Prinzip der Entwicklung des thematischen Materials bei beiden Komponisten das gleiche ist. Mag es so sein, doch die thematische Linie gelangt nicht bis zu den Hörern. (Ein Notenbeispiel zeigt die gleichen Prinzipien, mit dem Unterschied, daß Beethoven klingt — Schönberg nicht klingt.) Äußere mechanische Logik kann man Schönberg nicht absprechen. Aber — das alles erfreut im besten Fall das Auge, appelliert an den Verstand. Diese Musik ist nicht berechnet auf realen Klang. Sie ist tot. Sie lebt nur ein graphisches Leben. Die Theorie seiner Atonalität, geboren in der Retorte, hat den Zusammenhang zwischen ihm und der Hörermasse zerrissen. Was sind ihm Massen, da er ein Theosoph? . . .« — »Von der sozialen Nützlichkeit des Musikers« von *B. G. Ananjew* (Leningrad). *M. Küttner*

BÜCHER

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Prof. Dr. *Ernst Bücken*. Verlag: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam.

Von diesem neuen Zehnmännerwerk, das als Gegenstück zu ähnlichen Unternehmungen der Literatur- und Kunstgeschichte den Gesamtverlauf der tonkünstlerischen Entwicklung in Europa darzustellen unternimmt, liegen mir bisher fünf Lieferungen von Bücken, Musik des Rokokos und der Klassik, sowie drei von Mersmann, Die moderne Musik, vor. Sie zeigen im Verein mit den andern Beiträgernamen, die der Kölner Universitätsvertreter unseres Fachs gewonnen hat, daß da ein vertrauenswürdiges Werk im Werden ist. Gegenüber dem Adlerschen Handbuch, das ja mehr den Fachmann anging und den Stoff auf etwa fünfzig Autoren verteilte, sind hier größere Unterteile angesetzt worden, was man um so mehr billigen kann, als dadurch die Gefahr interner Unstimmigkeiten vermindert wird; zudem ist offenbar mehr an den gebildeten Musikfreund als Leser gedacht, den auch das überaus reiche und prächtige Illustrationsmaterial locken wird. In Bückens Lieferungen bringt es viel Gutes und Unbekanntes; in Mersmanns Heften kann man es stellenweise verstehen, daß der Verfasser dieserhalb »seine Hände in Unschuld wäscht« (wie seinerzeit Golther, als man sein Wagner-Buch mit Beardsley illustrierte); daß Mersmanns Gegenwartskapitel durch das noch Fließende der Themen überhaupt schwieriger zu bearbeiten war, entschuldigt wohl einen gewissen Manirismus seiner Ausdrucksweise, die für manchen Geschmack wohl allzuviel mit »Haltung« und »Lage« operiert — aber die Kunsthistoriker der Moderne haben ja auch ihren Museumsjargon; im übrigen ist der Herausgeber des Melos natürlich ein zart reagierender Kenner und kluger Werter alles Neuesten. Bücken hatte es vergleichsweise leichter, rein sachliche Arbeit zu leisten, und so steht zu hoffen, daß seine Darstellung (die wohl nur durch die Unvollständigkeit des Vorliegenden die Gesamtordnung des Stoffs noch nicht recht erkennen läßt) viel Positives und Neues bringen wird. Über Einzelheiten, wie die Frage nach dem »Beginn« des Rokoko, den »Wurzeln« der expressiven Moderne, die beide hier überraschend weit in die Vergangenheit hinaufdatiert worden sind, wird erst nach Vollendung des Werks kritisch gesprochen werden können — es eröffnen sich da grundsätzlich wichtige Stilprobleme, aber die Verfasser wissen jedenfalls, was sie wollen. Also — man subskribiere! *H. J. Moser*

FRITZ TUTENBERG: *Die Sinfonik Johann Christian Bachs*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

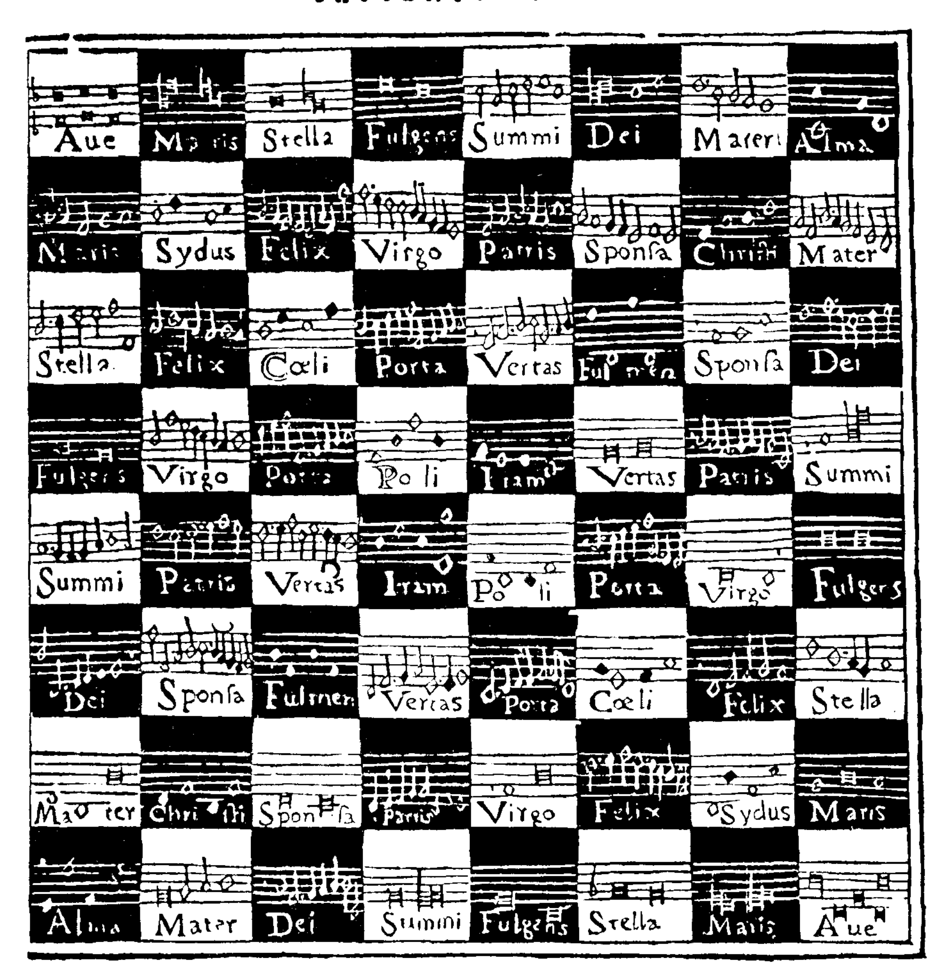
Die aus dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel hervorgegangene Arbeit gibt mit annähernd 400 Seiten Umfang mehr als nur die Betrachtung einer Einzelerscheinung. In richtiger Auffassung des Themas wurde die ganze Sinfonik der Zeit des stilistischen Umschwungs nach 1750 untersucht, und die Hälfte des Buches nehmen daher sechs Kapitel über die Strömungen der Instrumentalmusik zur Zeit Johann Christian Bachs ein. Norddeutsche, Italiener, die Mannheimer und Wiener Schule werden aufs neue geprüft; in zahlreichen Analysen sucht Tutenberg das Charakteristische dieser Erscheinungen festzuhalten. Der jüngste Sohn Sebastian Bachs selbst steht mit den 12 oder 13 Theatersinfonien und mehr als 60 Konzertwerken, die der thematische Katalog verzeichnet, mit in der Reihe der eifrigsten Instrumentalkomponisten. Da seit Aberts Mozart-Biographie die historische Bedeutung des Londoner Bach unerschütterlich feststeht, ist es sehr zu begrüßen, daß sich die Forschung seiner nun energisch annimmt und auch in Neuausgaben so manches Werk wieder ans Licht kommt und dafür zeugt, daß sein Schaffen zwar nicht in die Tiefe geht wie das des Vaters oder des Bruders Philipp Emanuel, immer aber eine gefällige Linie und saubere Ausarbeitung aufweisen kann. Während die eingehenden Beschreibungen Tutenbergs nur den Fachmann interessieren werden, ist das Gesamtergebnis von allgemeinerer Bedeutung. Die früher behauptete Anlehnung an die Mannheimer Schule ist nicht vorhanden: nur eine seiner Sinfonien ist viersätzig. Dagegen hat Bach in fortschreitendem Entwicklungsgang die Einflüsse aller Zeitstile in seinem Werk verarbeitet. So führt er bis dicht an die klassische Periode, deren differenziertes Orchester er bereits vorwegnimmt. Sein Bestes gibt er in jenen vergeistigten Andantesätzen der Es-dur-Tonart, denen es der junge Mozart in so vielen Fällen gleichzutun strebte. Johann Christian Bachs Größe besteht darin, daß er als Wegbereiter der kommenden Epoche das Rüstzeug schmiedete — so faßt Tutenbergs Schlußwort das Ergebnis der Studie zusammen. *Peter Epstein*

QVATVOR VOCVM VNIO.

CANON.

Quod appoſitum eſt & apponetur, per verbum Dei benedicetur.

SAPIENTI PAVCA.



Adonde falta la habilidad del entallador, ſupla la diligencia del Lector.

D ꝺꝺꝺꝺꝺꝺ *Enigma*

Bermudo: El libro ilamado declaracio de instrumentos

Ossuna, 1555



Judenkunig: Ain schone kunstliche vnderweisung den rechten grund zu lernen auff der Lautten und Geigen

Wien, 1523



G a f u r i u s: Theorica musice
Mailand, 1492



Cannuzi: Regule florum musices
Florenz, 1510

HERMANN ERPF: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

In der neuen Musik scheinen gewisse Entwicklungen immerhin so weit gediehen zu sein, daß ein in ihrem Verlaufe eingetretener Rückschwung Beziehungen zutage treten läßt, die bei der gewollten, betonten Negierung des Vormaligen nicht so deutlich dalagen, ja ganz verschwunden schienen.

Andererseits: das Mißverhältnis zwischen den lebendigen Erscheinungsformen der Klangwelt auf der einen, aller Musiktheorie — und deren deskriptiven Zweig insbesondere — auf der anderen Seite war seit langem schon so grotesk geworden, daß es dringende Notwendigkeit wurde, hier einmal Abhilfe zu versuchen in einer wissenschaftlichen Arbeit, die sich weit über den Boden der üblichen Tagesschriftstellerei erhob.

Hier setzt Erpf mit seiner Arbeit ein, die zuerst eine Systematik der Klangerscheinungen und ihrer Zusammenhänge gibt, indem sie, basierend auf Riemanns System vom Tonika-Dominantverhältnis, über Neben- und Leittonklänge hinweg bis schließlich in den Bereich der funktionslosen Harmonik führt. Er sieht die ganze Frage der neuen und anders gearteten, komplizierteren Klangeinheiten und Mehrklangserscheinungen als das seit der Klassik über die Romantik hinaus bis jetzt ununterbrochen fortgesetzte Bestreben, zu einem Gleichzeitigdenken zweier Funktionen, zu einer Annäherung bis zum Gleichzeitigwerden divergierender Kräfte (gegenseitige Durchdringung von Dur und moll, von Grundtonart mit Wechsel- oder Paralleltonart u. v. m.) zu gelangen. Daß hier die Frage grenzsetzende psychologische Gegebenheiten und Möglichkeiten streift, das liegt auf der Hand. Über eine »Morphologie der Mehrklänge«, die jede Klangerscheinung als solche aus dem Zusammenhang isoliert und auch damit der Fülle von neu und anders Erscheinungen Herr zu werden versucht, führt das Buch in die Erörterung der »tonalen Fragen«, welche die Erscheinungen der Kleinbeziehungen multipliziert zeigen.

Erpf kommt zu einer Rundung seiner Darstellung vor allem dadurch, daß er die neuere Musik als zwangsmäßig aus der Entwicklung der Klassik und Romantik bedingte Erscheinung sieht. Er betont deshalb an ihr bei weitem mehr das Bindende, denn das Divergierende, das mehr Normative, denn das Exzeptionelle (schon die Auswahl der Beispiele aus neuer und neuester Musik ist für seinen Blickpunkt bezeichnend!). Für die Fundierung seiner Einstellung gibt ihm die jüngste Entwicklung recht, die mit ihrer Klärung der Stile und ihrer Zurückbesinnung auf bestimmte Bindungen Kronzeuge für ihn wird.

In die Darstellung spielen neue Erkenntnisse entscheidend hinein, die das Komplexe der Erscheinung — der Gestalt — betonen und das Klangbild an Stelle des Notenbildes wesentlich mehr als Objekt der Untersuchung ansetzen. Freilich ist damit die Gefahr eines subjektiven Deutungseinschusses wieder stark vorhanden, der eine exakte Exegese nur zu leicht ins Gebiet der auffassungs-wissenschaftlichen Erfassung abgleiten läßt, damit allerdings das Typische aller wissenschaftlichen Erkenntnis, das Nicht-Endliche, immer wieder neu klärende Suchen als Wesentliches herausstellend.

Einiges wäre an Kleinigkeiten zu sagen: dem Beispiel auf Seite 173 (Schönberg, Anfang der Kammersinfonie opus 9) wird die Deutung vielleicht deshalb doch nicht ganz gerecht, weil sie die klangliche Gewichtsverlagerung durch die eintretende Oktavverdoppelung des »e« übersieht. — Ausgeprägte längere bitonale Strecken findet man in Felix Petyreks »11 kleine Kinderstücke«. — Satzschluß auf einem dissonanten Mehrklang findet sich schon vor dem »Lied von der Erde« bei Mahler in dem Rückert-Lied »Ich atmet' einen linden Duft«, das allerdings Vorstudie auf die harmonischen Strukturen des erstgenannten Werkes schon ist.

Begriffe, wie der vielfach und lange mißbrauchte der Alteration, den Erpf aus einem Verlegenheitsterminus zu einem exakten Mittel macht (nur wo eine Klangveränderung wirklich vor sich geht!), erfahren eine neue Umschreibung. Der Gedanke der »Atonalität« — wo ist in der Schöpfung überhaupt Chaos? — büßt sein gespenstisches Schimmern ein. In allem aber bestätigt das Werk das Komplexe aller künstlerischen Erscheinungen, deren nur ein-systematische Erfassung (hier im Sinne des Klanglichen) nie zu einer genügenden Ergründung, immer aber zur Verzeichnung des Anschauungsbildes führt.

Eines stört an diesem, für die Erkenntnis der klanglichen Vorgänge in neuer und neuester Musik sowie unserer jetzigen Lage hochbedeutendem Buche: daß es am Schluß »eine Einordnung der technischen Probleme in das Musikganze« unternimmt, die ihm nicht gegeben sein kann, und die es in einem Kapitel

versucht, das die Warte hoher Wissenschaft leider verläßt und sich in die minder lichte Sphäre einer schlimmen Polemik begibt. Doch mag wohl auch das »Zeichen unserer Zeit« sein. *Siegfried Günther*

KURT JOHNEN: *Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels.* Verlag: J. H. Paris, Amsterdam.

Diese wertvolle Arbeit wird auf ihr Ziel: die Erkenntnis und Beherrschung des Klavierspiels in seiner Zwienatur als künstlerisch-musikalische Darstellung und als psychotechnisch-muskuläre Funktion von drei Stellungen aus: der des analytisch-dekomponierenden Musikers, des Klavierpädagogen und der des naturwissenschaftlich experimentierenden Psychotechnikers hingeführt. Indem der Verfasser von diesen drei Standpunkten her vordringt, schafft er seiner Darstellung eine breitere Unterlage, als sie den früheren, einseitiger orientierten Schriften von Musikern oder Physiologen eignete. Da Johnen hier erst einen Entwurf (112 Seiten) des ganzen, höchst verwickelten Fragengebietes gibt, kann der Beurteiler die Vorzüge und Schwächen dieser Arbeit auch nur andeuten und zu ihrem Ausbau raten. Meiner Meinung nach erscheint manches in der Darstellung des Verfassers deshalb zu selbstverständlich, weil die internen methodischen und musiktheoretischen Fragen kaum gestreift werden.

Das pianistische Arbeitsverfahren in möglichst vollkommenen Einklang mit den »allgemein gültigen arbeitsenergetischen Gesetzen« zu bringen, ist Johnens Thema. Schon das Anhören (wie also erst das Darstellen) von Musik beeinflußt den Atem und den Blutumlauf. Eine regelmäßige Atemzufuhr ist die unbedingte Voraussetzung für ökonomischen Verlauf jeder organischen Funktion. Daß aber bei den meisten Spielern ein Widerspruch zwischen ihrem Atemrhythmus und dem Tonfolgerhythmus der gespielten Musik besteht, infolgedessen sich der Atem bald staut, bald vergeudet, ist gewiß. Also ist die Unterstützung und Sicherung des Atemrhythmus nach Johnen eine klavierpädagogische Grundforderung. Über das Verhältnis der Tempi des Atem- und des Kompositionsrhythmus trägt der Verfasser manche interessante Beobachtung der experimentellen Psychologie zusammen. Es bestehen da in der Tat bemerkenswerte Synchronismen. Musikpädagogisch fruchtbarer sind aber Johnens Bemühungen, aus der Erkenntnis des Gliedbaus der Musik, besonders aus der Darlegung des Gruppenbaus (Motivgruppenfolge, Wechsel von Zweier- und Dreiergruppen) praktische Folgerungen für den Klavierspieler zu ziehen. Zur Deutlichmachung der Kompositionsgruppen empfiehlt Johnen dem Klavierspieler Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen des Rumpfes im Hüftgelenk. Die Vorwärtsbewegung gegen das Instrument hin, mit Straffung des Rückens, welche zugleich eine Einatmungsbewegung ist, soll auf den Moment des Gruppenschwerpunkts erfolgen, die Rückwärtsbewegung vom Instrument fort mit Entspannung des Rückens, die das Ausatmen befördert, lenkt den Abstieg vom Gruppenschwerpunkt ein und endet an der Gruppengrenze (Momignys élan repos). Diese im Rhythmus der musikalischen Gruppenordnung sich vollziehende periodische Rumpfspannung und -entspannung reguliert natürlich auch die Armtätigkeit und sichert ihr gleichfalls den Ermüdung und Krampf hintanhaltenden Energiewechsel. Der Sinn dieser Vorschriften ist: »die metrische Struktur der Komposition in (bald automatische) Bewegung aufzulösen«. Auf Grund eines solchen Spielautomatismus könne sich dann die künstlerische Tonfolgegebärdung um so freier entfalten. Das (je nachdem gestörte oder innige) Zusammenspiel von Atemrhythmus, Armfunktion und Kompositionsrhythmus hat der Verfasser mit Hilfe von psychotechnischen Registrierapparaten anschaulich graphisch festgehalten. Die von ihm abgedruckten Kurvenbilder müssen jeden Beteiligten zum Nachdenken anregen. Die nach Johnens Methode geschulten Spieler produzieren danach weit ruhigere, dem Kompositionsrhythmus angepaßtere Kurven als andere. Über den ästhetischen Effekt, auf den es natürlich zuletzt und allein ankommt, sagen die Kurven freilich nichts. Aber immer ist das Klare die Voraussetzung des Schönen.

Das Buch ist eine sehr sorgfältige Arbeit und wohltuend klar und bescheiden geschrieben. Es ist wie gesagt erst ein Entwurf. Meiner Meinung nach müßte vor allem das dritte musiktheoretische Kapitel: »die metrische Periodik in der Musik« ausgebaut werden. Hier hört und sieht der Verfasser noch nicht klar. Dann treten die rein physiologischen und anatomischen Zustände des Spielkörpers bei Johnens Darstellung zu sehr in den Hintergrund, und auf die Behebung von Schwäche, Steifheit und Ermüdbarkeit des Gewebes und die Erlangung von Kraft, Gewandtheit und

Ausdauer durch gymnastische und pianistische Übung wird hier doch gar zu wenig gesagt, wie auch über die Bedeutung der psychischen Analoga: Fülle, Schärfe und Leichtigkeit des Vorstellens. Wie aber schon eingangs gesagt wurde, sind diese Standpunkte von Johnen durchaus erfaßt, und daß nur der eine — der psychotechnische — unter Betonung des bisher wenig beachteten, aber fundamentalen Atemprozesses eingehender durchgeführt wird, findet in dem erst vorbereitenden Charakter der Schrift seine Erklärung. Sie sei jedem Beteiligten nachdrücklich zum Studium empfohlen. *Justus Hermann Wetzel*

SCHULMUSIKUNTERRICHT IN PREUSSEN. *Amtliche Bestimmungen für höhere Schulen, Mittelschulen und Volksschulen.* Herausgegeben und erläutert von Prof. *Leo Kestenberg.* Weidmannsche Taschenausgaben Heft 52. Berlin 1927.

Die vorliegende handliche Ausgabe gibt in klarer Disposition und zweckdienlicher Erläuterung einen Überblick über die neuen Richtlinien des Schulmusikunterrichts in Preußen. Sinnentsprechend führt das Heft als Einleitung die bekannte, dem Landtag vorgelegte »Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk« vom 25. April 1923, die den eigentlichen Auftakt zu der tiefgreifenden Neuorganisierung des Schulmusikunterrichts gebildet hat. Dem großen, kulturbedeutsamen Schulreformwerk des Preußischen Bildungsministeriums und seines hervorragendsten Förderers, Carl Heinrich *Becker* hat es der Schulmusikunterricht zu danken, daß er der Aschenbrödelrolle, zu der er durch Generationen hindurch verurteilt gewesen war, enthoben ist, und ihm erstmals wieder eine *ganze* Aufgabe an dem Bildungsaufbau unseres Volkes gesetzt worden ist. Diese Neusetzung eines lebendigen Schulmusikideales, deren eingreifende Bedeutung vielleicht erst einer späteren Zeit in ganzer Tragweite zum Bewußtsein kommen wird, gründet in dem Gedanken, den Musikunterricht von seiner Isoliertheit innerhalb der Schulbildungsfächer zu lösen, ihn in organische Beziehung zu dem Gesamtlehrgebiet zu setzen und ihn darüber hinaus zu einem geistigen und seelischen Zentrum der allgemeinen Lebensbetätigung des Jugendlichen zu gestalten. Indem der Musikunterricht damit in den Dienst der gesamten Persönlichkeitsbildung tritt, beansprucht er auch, äußerlich unter einem umfassenderen Ziel gewertet zu werden. Das technische Fach »Gesang« ist in den Lehrplänen zu dem umfassenderen Begriff »Musik« erweitert. Das neue Unterrichtspensum, in das der Gesamtkomplex der musikalischen Bildungsgrundlagen verwoben ist, erhält eine der Eigengesetzlichkeit der Schultypen und der einzelnen Bildungsstufen entsprechende Modifikation. Im Bewußtsein der Schwierigkeiten, die die unmittelbare Umsetzung solcher weitgehender ideeller Forderungen in die praktische Wirklichkeit bietet, sind diese amtlichen Formulierungen, die einen Maximal- und Idealplan darstellen, im wahrsten Sinne als Richtlinien gegeben. Damit ist zugleich in sinnvoller Weise dem Lehrer die Freiheit der individuellen Gestaltung des Unterrichts entsprechend der Gegebenheit der Verhältnisse gewährleistet. Denn es ist zum wenigsten der Sinn dieser Richtlinien, daß sie auf die Erlernung eines bestimmten Wissensstoffes und die Durchnahme eines Übungsstoffes dringen, den man »gehabt« hat, sie wollen vielmehr den Weg weisen, wie der Musikunterricht an dem Brennpunkt der Volkserziehung, in der Schule, seiner wahren Bestimmung nachkommt: höchste musische Bildungsform, d. h. Mittel zur Erziehung der Gesamtpersönlichkeit zu sein. Es muß gegenüber den mannigfachen Einwänden und Klagen, die von Lehrerkreisen hinsichtlich mangelnden Spielraums zur Durchführung der Richtlinien erhoben worden sind, immer wieder darauf hingewiesen werden, daß *der* Musiklehrer, der, von diesem Ziel durchdrungen, seiner Klasse gegenübersteht, auch unter augenblicklich noch beschränkten Arbeitsverhältnissen Mittel und Wege finden wird, seinen Unterricht mit jenem Geiste zu erfüllen, dem letztlich die vorliegenden Richtlinien gelten. Ihr Zweck ist nicht mit einer *formellen* Neugestaltung des Unterrichts erfüllt, hinter ihnen steht die Forderung nach einer neuen Erzieherpersönlichkeit, durch die die neue Unterrichtsform erst ihren eigentlichen Lebensinhalt gewinnt. »Der Musikunterricht soll die Jugend befähigen, zu begreifen, daß die Musik nicht Sache einer einzelnen Berufsschicht, sondern ein Quell der Erhebung und Freude für alle Volkskreise ist«, heißt es in dem allgemeinen Lehrziel. Man wird selten von amtlichen Bestimmungen so stark den Eindruck gewinnen, daß sie wirklich von ganzem Herzen kommen. Mögen sie zum Nutzen des geistigen Aufstiegs allerorts zu Herzen gehen.

Hans Boettcher

TAG FÜR DENKMALPFLEGE *und Heimatschutz Breslau 1926.* Tagungsbericht nebst Beiträgen zur Heimat- und Kunstgeschichte Breslaus und des schlesischen Landes. Verlag: Guido Hackebeil A.-G., Berlin.

Aus dem Tagungsbericht ist zu entnehmen, daß der Breslauer Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz 1926 in sehr erfreulicher und dankenswerter Weise die Erhaltung und Inventarisierung auch musikgeschichtlicher Denkmäler nach den heute allgemein geltenden Grundsätzen des Denkmalschutzes empfohlen und dabei die Aufmerksamkeit der kirchlichen und staatlichen Organe auf den musikalisch-künstlerischen und musikwissenschaftlichen Denkmalwert alter Musikinstrumente, insbesondere der *Orgel*, gelenkt hat. In einer Zusatzresolution wurde die Durchführung einer einheitlichen Orgelforschung für notwendig erklärt und als Sammelstelle hierfür die Versuchsstelle für Orgelbau, Glockenwesen, Raumakustik und Kirchenbau an der Technischen Hochschule in Berlin empfohlen. *Fritz Heitmann*

BERICHT *über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926.* Herausgegeben von *Wilibald Gurlitt.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der Bericht enthält neben Notenbeilagen und Abbildungen von schönen Orgelprospekten die auf der Tagung gehaltenen Referate, die in ihrer Gesamtheit das problematische Bild der auf dem Gebiet der Orgelkunst heute wirksamen Kräfte und Strömungen darbieten. Dem Fachmann und Kenner sind diese Probleme größtenteils immer lebendig gewesen. Die Aufmerksamkeit weiter Kreise wieder einmal auf die Orgel und die großen musikalischen und kulturellen Werte der Orgelkunst gelenkt zu haben, darin besteht das wesentliche Verdienst auch der Freiburger Tagung.

Fritz Heitmann

SIEBENBÜRGISCHE KUNSTBÜCHER, II. Band: »*Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen einst und jetzt*« von *Egon Hajek.* Klingsor-Verlag, Kronstadt.

In der Kulturgeschichte des deutschen Kolonistenvolkes in Siebenbürgen spielt die Musikpflege eine so wesentliche Rolle, daß man es versteht, wenn dem Kenner der musikalischen Entwicklungen in der dortigen Volksgemeinschaft, *Egon Hajek*, der Auftrag zu einer Darstellung des musikalischen Werdens und Seins gegeben wird. Was man von ihm erfährt, ist fesselnd zu lesen. Man lernt Persönlichkeiten von hohem Idealismus und zäher Arbeitskraft kennen. Bei dem Blick auf die Gegenwart findet man Namen, die auch außerhalb ihrer Heimat Klang haben: Lula Mysz-Gmeiner, Rudolf Lassel, Artur Stubbe, Waldemar v. Baußnern. *Rudolf Bilke*

FJEDOR IWANOWITSCH SCHALJAPIN: *Mein Werden.* Adler-Verlag, Berlin.

Das ist wahrhaft ungeschminktes Leben — und schon deshalb ist das Buch keine alltägliche Erscheinung; denn was sind wir von denen, deren Leben von Schminke übertüncht ist, nicht alles gewöhnt, sobald sie von sich zu reden beginnen! Auch Schaljapin spricht in diesem Buche von sich — aber wie ganz anders! Es ist der gewiß nicht heitere und doch mit humorvoller Zuversicht getragene Beginn eines echt russischen Lebens. Aus tiefster Ärmlichkeit, aus erdrückender, schmutziger Enge empor zu reifem Künstlertum! Das Kind sieht mit Schrecken, wie die Mutter von dem oft betrunkenen Vater geprügelt wird; der Jüngling noch bezieht selbst manchmal eine gehörige Tracht. Er ist dem Vater zu nichts nutze; Hausdiener sollte er werden. Des öfteren sitzt er in Amtsstuben, schreibt Akten ab, begreift nicht: warum, läuft wieder davon. Sieht Gaukler, Spaßmacher, Operettensänger, Schauspieler auf Märkten — wird Kirchensänger, als Kind schon; kommt auf mühselige Art zu zweifelhaftem Theatergenuß, beschnuppert die neue bunte Welt — und ahnt, daß er ihr gehören müsse. Singen? Kann er von Natur aus. Spielen? Sehr erheiternd, vom ersten Fiasko des später größten Sängerdarstellers zu lesen. Wolga auf, Wolga ab — rastlos, dämonisch geht dieser junge Mensch seinen Weg durch Armut, spärliches Licht, tausend Entbehrungen; er zieht mit wandernden Theatertruppen durch finsterstes Rußland, bis eines Tages in Tiflis ein Gesanglehrer sich seiner annimmt und ihn ernstlich fördert. Und von hier aus geht es langsam, immer noch über viele Fährnisse weg, aufwärts. Freilich, Schaljapins Erzählung bricht dann bald ab; von seinem »großen« Leben berichtet er hier — noch — nichts. Aber schon bis zu diesem Punkte, an dem er aufhört, nimmt er durch seine Natürlichkeit, Geradheit, durch seine heitere Kraft, durch seine ganz unprätentiöse Art der Erzählung den Leser gefangen.

Hans Tessmer

MUSIKALIEN

LUDWIG WEBER: *Streichmusik* (Quartett) in chorischer oder solistischer Besetzung. In einem Satz. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Dieses rhapsodische Werk ist 1921 entstanden, in chorischer Besetzung hat es Rudolf Schulz-Dornburg, der erfolgreiche Propagator moderner Musik, voriges Jahr in Münster aufgeführt. Rasch hintereinander ist die Musik »sehr ungestüm und heftig, nachdrücklich, schwer, ausdrucksvoll, ruhig, sehr ruhig, sehr ungestüm und heftig, heftig, energisch, starr, immer wesenloser, schlicht«, reicht vom ppp zum fff. Dynamik und Taktart wechseln ständig, $\frac{3}{4}$ und $\frac{7}{8}$ klingen zusammen, $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$. An zwei Stellen geht der Komponist auch auf die alte Skordatur zurück, indem er die Violine von g auf f stimmen läßt, um Noten der Bratsche und des Cellos übernehmen zu können. Das Werk verrät eine satte harmonische Phantasie, mutet in seiner architektonischen Zerrissenheit wie ein Spiegelbild des modernen Menschen an. Man wird den Eindruck nicht los, daß ihm ein verheimlichtes Programm zugrunde liegt oder daß es seine Entstehung einem besonderen Erlebnis verdankt. *E. Rychnovsky*

FELIX WOYRSCH: *Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 66*. Verlag: N. Simrock, Leipzig-Berlin.

Form und Inhalt sind in diesem Quintett in besten Einklang miteinander gebracht. Kein Neutöner ist hier am Werke, aber ein Künstler, der in der überlieferten Form noch etwas Neues zu sagen hat. Ein schwungvolles Allegro bildet den Hauptsatz, im langsamen Satz treten Streichquartett und Klavier vielfach als gesonderte Ausdruckskörper einander gegenüber. Der scherzoartige dritte Satz macht äußerst geschickten Gebrauch von fugierter Setzweise und bringt als Trio einen dem Charakter, dem Tempo und der Stimmenbehandlung nach stark kontrastierenden Teil. Ein bewegtes Finale bringt das liebenswürdige, von frischem Musikantentum durchpulste Werk zu wirkungsvollem Abschluß. Da es technisch nicht übertriebene Anforderungen stellt, sei es weitesten Kreisen wärmstens empfohlen. *Roland Tenschert*

PAUL GRAENER: *Konzert für Violoncell mit Kammerorchester op. 78*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der erste Satz schwungvoll, der zweite ausdrucksvoll singend, der letzte mit fröhlichem Humor: ein dankbares Konzert — aber nicht ohne einen Anflug von Banalität; gut gearbeitet, prägnant und von angenehmer Kürze — aber eher gekonnt als gemußt. *Paul Weiss*

RODERICH v. MOJSISOVICS: *Sonate für Viola oder Violine und Klavier op. 74*. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Eine eigenwillige, stark exzeptionell gestaltete Komposition, die des Interesses nicht entbehrt. Jeder Satz nimmt durch seine besondere Eigenart gefangen. Der erste durch sein unruhvolles Vorwärtsstürmen, den häufigen Wechsel der Dynamik und der Taktart, der langsame Satz durch die dämmerige, verträumte Melodie, die von einer rein harmonischen Begleitung von meist langausgehaltenen, arpeggierten Akkorden gestützt ist, das Scherzo zeigt ein groteskes, unheimliches Gebaren und das Finale, fuga Romantica bezeichnet, fällt durch die merkwürdige Verquickung von alter Formung mit neuen Ausdrucksmitteln auf. Das Fugenthema des letzten Satzes ist aus dem Kopfmotiv der Introduktion des ersten gewonnen. Wie weit sich die Ausgabe für Violine von der für Viola unterscheidet, kann nicht festgestellt werden, da nur die letztere zur Einsicht vorliegt. Doch scheint die Originalfassung für Bratsche bestimmt zu sein. Jedenfalls muß die Berücksichtigung dieses an Literatur so armen Instrumentes begrüßt werden.

Roland Tenschert

MICHAEL PRAETORIUS: *Tänze für kleines Orchester*. Ausgewählt und eingerichtet von *Friedrich Blume*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1927.

Je eindringlicher der Ruf nach wertvoller Gebrauchsmusik für Schule und Haus, Singkreise, Spielkreise und collegia musica ertönt, desto dankbarer ist jede Neuerscheinung zu begrüßen, die diesem Bedürfnis in sinngemäßer Weise nachkommt. Zu den von Fritz Joede herausgegebenen Beiheften zum Musikanten, die vornehmlich dieser praktischen Bildungsaufgabe dienen, hat sich als achtes Heft der Instrumentalreihe eine Auswahl von vier- und fünfstimmigen Orchestertänzen aus Michael Praetorius' Sammlung »Terpsichore« (1612) gesellt, die in dem dargelegten Sinne dadurch besondere Bedeutsamkeit beansprucht, daß sie bei der knappen, übersichtlichen Formgestaltung und der leichten Spielbarkeit der Tänze dem Zusammenspiel *im Anfang* beste

Möglichkeiten bietet. Die Ausgabe von Friedrich Blume, die in der originaltreuen Wiedergabe und dem Verzicht auf jede Zutat ganz dem Wesen und der Aufgabe dieser Musik entspricht, muß als mustergültig bezeichnet werden. Ein kurzgefaßtes Vorwort und Schlußbemerkung, in denen die historische Situation für die heutige praktische Übung dieser Formen nutzbar gemacht wird, geben der Ausgabe einen sinnentsprechenden Rahmen. Sie darf zugleich als ein verheißungsvoller Auftakt zu der in Kürze in demselben Verlag erscheinenden Praetorius-Gesamtausgabe gelten.

Hans Boettcher

JOACHIM STUTSCHEWSKY: *Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncell.* I. Teil. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

»Die manuelle Spielfertigkeit auf einem Instrument ist ein Bezwingen der Natur durch systematische Übung.« Mit diesen Worten erschüttert Stutschewsky den ersten Grundsatz jeglichen traditionellen Cellospiels: Berücksichtigung der Natur, Berücksichtigung anatomischer Gesetze. Erst nachdem sich der Cellist längere Zeit sehr intensiv mit Stutschewskys »Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncell« befaßt haben wird, wird er erkennen, daß die zunächst unlösbar erscheinenden Forderungen nicht nur durchaus im Bereich der Möglichkeit liegen, sondern auch der normal gebauten linken Hand weitgehendste Fortschritte verschaffen. Bei einem Verzicht auf die bisherige Lageneinteilung nimmt Stutschewsky als Grundstellung eine Spannung zwischen dem ersten und vierten Finger, die einen halben Ton mehr umfaßt als die bisherige »weite Lage«, und versucht innerhalb dieser großen Spannung die Ganztonstreckung zwischen dem zweiten und dritten Finger zu erreichen. Auf diese Weise ermöglicht er längeres Verweilen in ein und derselben Handstellung, in Verbindung damit Verminderung häufigen Saiten- und Lagenwechsels, Verminderung unkünstlerischer Glissandi. Hierin besteht gegenüber der bisherigen Methode eine Verbesserung, die mir groß genug erscheint, um auf die Lageneinteilung, die immerhin einen großen Rückhalt für die linke Hand darstellt, verzichten zu können. *Ernst Silberstein*

WILHELM GROSZ: *Sonate op. 21.* Piano solo. Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Nach den, vor Jahren an dieser Stelle besprochenen, sehr stimmungsvollen Liedern desselben Komponisten entspricht das vorliegende Werk nicht ganz den Erwartungen. Im ersten Satz findet das weiche, etwas verschwommene, pastoralartige Hauptthema auch im zweiten Thema nicht den erforderlichen Gegensatz. Ähnlich ist der Inhalt des sonst stimmungsvollen zweiten Satzes, einer Siziliana, die durch gleichzeitige Verwendung der großen und kleinen Terz in dem vagen Klangbewußtsein zwischen Dur und moll schwebt. Am gelungensten der dritte Teil, besonders sein aufwärtsstürmendes Unisono-Hauptmotiv. *E. J. Kerntler*

GEORGES MIGOT: *Préludes pour le Piano en deux Livres.* Verlag: Henry Lemoine, Paris-Brüssel.

Die acht Präludien sind reinster Neoimpressionismus, höchste Kultur der Debussy-Schule. Im Charakter sehr verschieden, tragen sie außer den Tempo- und Vortragsbezeichnungen keinen Titel, nicht mal am Ende des Stückes, wie jene von Debussy, denen sie würdig zur Seite gestellt werden könnten. Sie erfordern eine moderne, höchst subtile Klaviertechnik. Von den äußersten Enden der Tastatur herbeigeholte Oktavenvorschläge und ähnlicher Zierrat erschweren die Spielbarkeit mehr als notwendig. *E. J. Kerntler*

E. D'ARBA: *Variations sur un Thème Russe pour Orgue.* Verlag: J. u. W. Chester, London.

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Orgelwerke Nr. 1.* Fantasie auf den Choral: »Aus tiefer Not schrei ich zu Dir«. *Nr. 2.* Passacaglia in c-moll. *Nr. 3.* Sonate in A. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

ADOLF BUSCH: *Passacaglia und Fuge op. 27 für Orgel.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

JOH. SEB. BACH: *Aria mit 30 Veränderungen* (Goldberg-Variationen) für Orgel übertragen von *Wilhelm Middelschulte.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

GOTTFRIED RÜDINGER: *Sonate in g-moll für Orgel op. 4.* Verlag: Franz Feuchtinger, Regensburg.

HERMANN GRABNER: »*Media vita in morte sumus*« Präludium, Passacaglia und Fuge über die gleichnamige Antiphon für Orgel *op. 24.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

—: *Fantasie über das liturgische Paternoster für Orgel op. 27.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Die Variationen über ein russisches Thema von *E. d'Arba* müssen einem an klassischer Orgel-

musik geschulten Geschmack Unbehagen bereiten. Derartig »dekorative« Musik hat nach unserem Empfinden mit der Orgel nichts mehr zu tun. *Waldemar v. Baußnern* gibt in seiner Choralfantasie, seiner Passacaglia und der Sonate Zeugnisse einer hochgemuten musikalisch-dichterischen Phantasie, die in ihrem edlen Ringen um Bewältigung auch dieses Klanggebietes hohe Sympathie erweckt. *Adolf Busch* hat schon durch seine gewaltige Orgelfantasie op. 19 seine Wahlverwandtschaft mit diesem Instrument erwiesen. Seine Passacaglia und Fuge op. 27 für die Orgel ist ein neues Dokument ernstgerichteten Könnens und Wollens auf diesem Gebiet. *Joh. Seb. Bachs* Goldberg-Variationen sollen durch Wilhelm Middelschultes Übertragung den Organisten zugänglich gemacht werden. Auf jeden Fall eine interessante Gabe! *Gottfried Rüdingers* Orgelsonate in g-moll ist ein mit flüssiger Feder geschriebenes Werk leichteren Gehalts ohne zwingende Orgelbeziehung. *Hermann Grabner* dagegen fußt sowohl mit seinem Orgelwerk über die Antiphon »Media vita in morte sumus« als auch mit der Fantasie über das liturgische Paternoster stark auf dem spezifischen starren Orgelton, wie mit der Bindung an die kirchliche Tradition der wahre Nährboden für die Orgelmusik auch heute gegeben zu sein scheint. Namentlich das erstgenannte op. 24 über »Media vita« ist in dieser Beziehung als charakteristisches Orgelwerk unserer Zeit zu werten. *Fritz Heitmann*

JOSEPH HAAS: »*Die Bergkönigin*«; Weihnachtsmärchen in 3 Akten von *Franziska Rodenstock*, Musik von *Joseph Haas, op. 70.* — »*Märchentänze*«, eine Suite für Klavier, *op. 70 a.* Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Außer den Streichern verwendet Haas nur große, kleine Flöte, Klarinette und Horn einfach besetzt. Der Klavierauszug von 52 Seiten läßt die feine, zierliche Handschrift und den herzhaft traulichen Ton klar erkennen. Bis auf den Ausklang der Neuheit, die sich da mit den Steigerungsmitteln wirksam aufschwingt, enthält das Stück keine Gesangsmusik — obschon die Dichtung Anlaß böte, mehr als jenen Engelschor singen zu lassen. Im übrigen ist die Musik — die einem langen, fast zu gedehnten Vorspiel des Orchesters folgt — wechselreich genug, um neben dem Märchenstoff sich zu behaupten. Dieser, nur im Anfang den Gebirgsdialekt verwertend, schließt viel Wärme ein und das Ergötzen an der Naturpracht des Winters, den personifizierten Naturkräften und der hineinspielenden Tierwelt. Dies sinnige, von pantheistischem Geist und warmem Unterton belebte Stück hebt sich weit ab von der üblichen Ware, die dem Zeitgeschmack mit Bunterlei und Trödel botmäßig sich längst erwiesen. Der Komponist bietet außer stimmungsfördernder Musik viel Melodramatisches und Inzidenzmusik; alles ist durchweg reizvoll, leicht und unaufdringlich gewürzt, vielfach — der Tierwelt zuliebe — mit köstlich humorvoller Zeichnung bedacht. Seine neuerdings weniger spekulative Harmonik ist immer noch vielfältig genug, den Verzicht auf mehr akkordisches Kolorit nicht als Genügsamkeit am Stofflichen auffallen zu lassen. Daß, wie angedeutet, dem Tanz viel Raum gewährt ist, ist die Ursache der Geschlossenheit einer Anzahl von »Nummern«, die viel von dem anmutvoll Reichen einschließen, das uns die jüngeren Neuheiten von Haas offenbarten. — Jene »*Märchentänze*«, sechs Nummern, sind es, die diesen aparten Stoff wirksam — ohne erhebliche Schwierigkeit der Darlegung — als Klaviersuite vereinen.
Wilhelm Zinne

FRANZ BACHMANN: *Psalm 100.* Ein Chorgesang für achtstimmigen gemischten Chor *op. 8.* Verlag: Richard Birnbach, Berlin.

Polyphone Imitatorik des verschlungenen Stimmengeranks paßt sich den Psalmworten in ihrem bewegten Festesjubel gut an. Sinngemäß heben sich die in breiten Akkorden gesetzten Worte des getragenen Mittelteils dagegen ab. Chortechnisch ist das Werk in jeder Beziehung sehr anspruchsvoll. Beide Soprane (in der Höhe) und der zweite Baß (in der Tiefe) haben stimmlich besonders heikle Aufgaben zu lösen, was bei a cappella-Gesang die Intonation sehr gefährdet. In hochwertiger Aufführung dürfte das im besten Sinne Gebrauchsmusik darstellende Werk eine gute Wirkung erzielen. *Hans Kuznitzky*

GEORG VOLLERTHUN: *Dritter Liederkreis Agnes Miegel für Mezzosopran und Orchester op. 20.* Klavierauszug vom Komponisten. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Am unmittelbarsten wirkt der »Elfkönig« durch seine Phantastik, deren Harmonien wie kaltes Mondlicht sind. Diese aparte Harmonik setzt sich im Ohr fest. Die beiden anderen, »Die Mutter singt« und »Ich«, leiden unter der phrasenhaften Lyrik. Die Musik ist orchestral empfunden. Das merkt man nicht nur an den

ausgesprochenen Vor- und Zwischenspielen, sondern auch an einer gewissen Überladenheit des Klavierauszugs, dessen Autor sichtlich bemüht ist, keine Stimme der Partitur unter den Tisch fallen zu lassen. Auffallend ist die nicht immer korrekte Deklamation. Gesanglich sind die drei Stücke nicht undankbar, da sie Gelegenheit zu stimmlichen Entladungen geben.

E. Rychnovsky

HEINRICH MÖLLER: *Das Lied der Völker.* Bd. 8, italienische Volkslieder, Bd. 9, südslawische Volkslieder ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten Bearbeitungen herausgegeben. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Das große, vierzehnbändige, nach Umfang und Gehalt einzigartige Sammelwerk fremdländischer Volkslieder naht sich seinem Abschluß. Man muß jede Gelegenheit benutzen, auf sie aufmerksam zu machen. Was hier an kaum bekannten, ausdrucksstarken, für uns Deutsche fast durchweg fremdartig reizvollen Melodien zugänglich gemacht wird, ist erstaunlich und beglückend. Aus den großen, oft nicht einmal auf Bibliotheken vorhandenen nationalen Sammelwerken hat uns Möller hier von jedem ethnophonisch eigenwüchsigen Volke einen Strauß von etwa 30 bis 50 Volksliedern gewunden. Ob die Auswahl in allen Fällen treffend ist, vermag ich nicht zu beurteilen, und heute wohl überhaupt kein Mensch. Wir können es dem Herausgeber glauben, daß er mit dem vielen Schönen, das er wählte, auch das Kennzeichnende gab. Das italienische Volkslied zeigt sich nach Möller musikalisch nicht so urwüchsig, als z. B. das keltische, ja das französische und spanische. Der starke Einfluß der früh hochentwickelten und weitverbreiteten Kunstmusik scheint hier verwischend gewirkt zu haben. Wer das Ausgeglichen-Schöne als etwas ästhetisch Geringeres ansprechen zu müssen glaubt, als das charakteristisch und Herb-Schöne, wird das beklagen. Von charakteristischen Melodien bekommt man in dem südslawischen Bande, welcher slowenische (Steiermark, Kärnten, Krain, Nord-Istrien), kroatische (Dalmatien, Kroatien, Slawonien, Syrmien, Burgenland, Murinsel, Bosnien), serbische (Serbien, Herzegowina, Montenegro) und bulgarische Lieder (Bulgarien und Mazedonien) umfaßt, genug zu kosten. Die zwingendsten Melodien haben die Serben. Möller zeigt Stücke von überraschender Schönheit. Im Liede der Bulgaren ist der orientalische Einfluß im Tonräumlichen und in der Tonfolgeordnung schon so stark, daß es schwer ist, sich in sie einzuhören. Alle Lieder werden in der Ursprache und in Übersetzungen des Herausgebers geboten. Auch diese literarische Leistung verdient, wohl gewürdigt zu werden.

J. H. Wetzel

JOSEF HAYDN: *Schottische und walisische Volkslieder* (B. Engelke) *für Gesang, Klavier, Violine und Cello.* 2 Hefte. Verlag: Edition Steingräber, Leipzig.

Eine Neuherausgabe der von Haydn hergestellten Volksliederbearbeitungen, die insofern wertvoll ist, als die Originale durch Thomsons skrupellose Umdichtungen bisher stark entstellt und ihrer frischen, unmittelbaren Wirkung entkleidet waren! Dr. B. Engelkes Bearbeitung begnügt sich damit, Stricharten und Vortragsbezeichnungen hinzuzufügen, offensichtliche Fehler nachzubessern und die Cembalostimme auszusetzen, wobei aber diese eigenen Zutaten durch kleinere Notentypen als solche bezeichnet werden. Die Neutextierung lehnt sich, wo solche vorhanden, an die Robert Burnsschen Dichtungen, sonst aber an Hermann Lönssche Verse mit volksliedmäßigem Duktus an. Josef Haydn, der in genialer Einfühlung den aparten Volkston in seinen Bearbeitungen unangetastet läßt, bleibt aus diesem Grunde ein idealer Vermittler dieses nationalen Musikguts. In ihrer schlichten Art und leichten Ausführbarkeit werden die Lieder bald freudige Aufnahme in Hausmusikkreisen finden. *Roland Tenschert*

MARTIN und LISBETH FREY: *»Rosen aus dem Rosengarten« von Hermann Löns*; für eine Singstimme und Laute oder Pianoforte. *I. und II. Band.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Auswahl dieser Löns-Lieder — insgesamt 57 Stücke in beiden Heften — schließt viel von den Texten ein, die oftmals in den letzten zwei Jahrzehnten komponiert worden sind, zumeist in ihrem musikalischen Gewand allerdings als Singesang und Klingeklang für anspruchslose Gemüter. Volkstümlich sind auch alle diese Freyschen in ihrer Strophenliedform von oft nur 8 bis 10 Takten. Aber sie halten sich — schon mit der rhythmischen Unterschiedlichkeit und den feineren harmonischen Wendungen in dieser Homophonie — weit ab von dem Gestümper und dem vorgeblich naturburschenhaften Ton so vieler Löns-Mitgänger. Die Lautenpartie ist nur vereinzelt etwas anspruchsvoll, die Klavierbasis immer parallel mit der Singweise, die Sangfülle mit gewählterer Diktion vereint. *Wilhelm Zinne*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Das eigentliche Ereignis des Monats Mai war das Gastspiel von *Fedor Schaljapin*. Seit zwei Jahrzehnten etwa wartete man in Berlin auf das Auftreten des großen russischen Künstlers, das durch die Kriegsjahre, die unruhigen Nachkriegs- und Inflationsjahre, die chronische Finanzmisere, die Honorareinschränkung gemäß Konvention der deutschen Opernhäuser immer weiter hinausgeschoben wurde, bis es schließlich jetzt zustande kam. Freilich hatten die Unternehmer dieses Gastspiels an die Zahlungsfähigkeit und -freudigkeit des Berliner Publikums so außerordentlich hohe Ansprüche gestellt, daß eine Enttäuschung unausbleiblich war, wie jeder Kenner der Berliner Verhältnisse von vornherein gewußt hat. Von sieben angekündigten Vorstellungen mußten schließlich zwei abgesagt werden. Rein künstlerisch war das Ergebnis des Schaljapin-Gastspiels überragend. Ganz besonders bedeutsam waren die Aufführungen von Mussorgskijs »Boris Godunoff« mit einem russischen Ensemble in russischer Sprache. Mag man auch unsere heimischen Darstellungen dieses Hauptwerks der russischen dramatischen Kunst so hoch wie möglich einschätzen, so muß ihnen selbstverständlich jener Grad der Einfühlung abgehen, der nun einmal den russischen Landsleuten Mussorgskijs von der Natur in ihre russische Seele gelegt ist. So erhielt Boris Godunoff ein wesentlich anderes Profil, nicht nur durch die gewaltige und erschütternde Darstellungskunst Schaljapins, sondern auch durch das Ensemble russischer Sänger, die naturgemäß hinter der elementaren Kraft eines Schaljapin zurückstanden, zum Teil aber dennoch neben ihm sich behaupten konnten. Auch die russische Sprache erwies sich als für die Musik überaus zuträglich. Dem gerade in dieser Oper so wichtigen Chorteil kam es zu statten, daß der ganz ausgezeichnete Opernchor der Lettischen Staatsoper aus Riga mitwirkte. Er exzellierte nicht nur durch frische Stimmen und wirkungsvollen Gesang, sondern auch durch jene berühmte russische Kunst der Belebung der Masse im Schauspielerischen. Kapellmeister *Emil Kuper*, ein überaus gewiegter Fachmann und gerade für die russische Oper eine Autorität, zeigte überlegene Kenntnis der Partitur und große Gewandtheit in der Führung des gesamten musikalischen Apparats. Schaljapin selbst riß als Boris mehr durch seine gewaltige Darstellungskunst hin als durch den Gesang. Die ganze Boris-Partie ist mehr auf Sprachgesang hin angelegt als auf Belkanto im italienischen Sinne. Der Gesangskünstler Schaljapin fand mehr Gelegenheit, sich nach verschiedenen Seiten hin zu zeigen, in den beiden anderen Opern seines Gastspiels, die freilich als Ganzes die erschütternde und einheitliche Wirkung des Boris Godunoff nicht erreichten. In Gounods »Faust« stellte Schaljapin einen Mephisto von Teufels Gnaden hin, einen Kavalier, der mit höchster Eleganz und berückendem stimmlichen Raffinement sein Ständchen singt, ohne den dämonischen Unterton jemals preiszugeben. Noch viel mannigfaltiger in gesanglichen und schauspielerischen Äußerungen von höchster Kunst gab sich Schaljapin in jenem hierzulande ganz unbekannten »Don Quichotte«, den Massenet 1910 eigens für Schaljapin geschrieben hat. Man hatte allgemein schlecht verhehlte Furcht vor dieser Partitur; wie sollte auch der scharmante Causeur Massenet mit dem tragisch-phantastischen Don Quichotte zusammengehen? Indes erwies sich Massenets Musik als besser denn ihr nicht gerade guter Ruf, und Schaljapin vollends bezauberte geradezu durch die menschlich rührende Narrheit, mit tiefstem, seelischem Adel unvergleichlich und fantastisch mischende Art der Darstellung. Auch als Sänger gab er hier Höchstes und Letztes. — In der *Städtischen Oper* hatte man letzthin *Montemezzis* Oper: »Die Liebe dreier Könige« nach einer Pause von neun Jahren wieder einmal hervorgeholt, ohne mit diesem etwas matten und unpersönlichen Werk bessere Erfahrungen zu machen als früher. Die heroische Geste, die sich in dieser Oper gar zu breit macht, ist ein gar zu offenkundiger Wagner-Nachklang. Die düstere Fabel weckt nicht gerade Sympathien des Hörers. Montemezzi gibt sein Bestes in einigen idyllischen Episoden von zartem, feinem Klang. Er ist offenbar ein Lyriker, der intimen Stimmungen reizvollen Klang und Farbe zu geben weiß, der indessen mit den Brutalitäten des Librettos nicht viel anzufangen versteht. Unter den darstellenden Kräften ragte besonders *Alexander Kipnis* hervor, durch die gesanglich wie schauspielerisch ungemein eindrucksvolle Figur des gewalttätigen blinden Greises. Auch der Tenor *José Riavez* verfügt über bemerkenswert schöne stimmliche Mittel. *Georg Sebastian* dirigierte mit Umsicht. — Neueinstudiert erschien auch

Puccinis »Butterfly« in der Städtischen Oper, wiederum von *Georg Sebastian* mit feinfühliger Hand und feinhörigem Ohr betreut, mit geschmackvollen neuen Bühnenbildern von *Emil Preetorius*. *Violetta de Strozzi* singt die Butterfly mit erheblicher Kunstfertigkeit und schöner Stimme, ohne freilich für das Rührende der zarten Gestalt überzeugende Akzente zu finden. *Riavez* als Linkerton, *Hans Reinmar* als Sharpless bewährten sich durchaus.
In der Krollschen Filiale der Staatsoper hatte man Aubers »Schwarzen Domino« ausgegraben, mußte aber die Erfahrung machen, daß die in ihrer Sonderart recht schätzbare komische Oper dem Publikum von 1928 kaum noch etwas zu sagen hat, wennschon ihr Sujet, ihr salonmäßiger Konversationston, ihre oberflächlich hübsche und graziöse Musik das bürgerliche Pariser Publikum von Anno 1840 wohl anheimeln konnten. Überdies war die Aufführung, von dem vorzüglichen Musiker *Fritz Zweig* geleitet, im Gesanglichen kaum besser als mittelmäßig. Die neue Freischütz-Einstudierung im Krollschen Theater hat mancherlei Meriten. *Zemlinsky* als Dirigent tat sich besonders hervor, *Käthe Heidersbach* (Agathe), *Martin Abendroth* (Caspar) verdienen Anerkennung im vollen Maße, auch *Tilly de Garmo* (Ännchen), *Erik Wirl*, *Karl Hammes* fügten sich sangesfroh in das tüchtige Ensemble. Wie jedoch reimt sich der tendenziös antiromantisch eingestellte *Ewald Dülberg* in seinen nüchtern-sachlichen Bühnenbildern zusammen mit der überschwenglich-deutschromantischen Freischütz-Atmosphäre Webers? — Eine Tanzmatinee im Theater am Zoo verdiente ihrer unfertigen Darbietung wegen kaum Erwähnung an dieser Stelle, wenn nicht die beiden aufgeführten Werke einigen Anspruch auf Beachtung hätten. *Hindemiths* »Dämon« erschien in dieser Darstellung wenig wirksam: die Handlung der Pantomime ist auch für nicht ganz unintelligente Zuschauer unverständlich, die Musik zeigt Hindemiths unverkennbare Handschrift, ist aber freilich nur ein Stück alltäglicher Arbeit in dieser Handschrift, mehr Routine als Inspiration. Etwas amüsanter *Milhauds* Bar-Groteske: »Le bœuf sur le toit«. Wie man jedoch vor Jahren diesen lustigen Schmarren zum Manifest einer neuen französischen Kunst in Paris hat stempeln können, erscheint heute als ein nicht einmal guter Spaß. Bestenfalls kann man von einer talentvollen Übersetzung Strawinskijscher Burlesken ins französische Idiom reden. *Hugo Leichtentritt.*

BARMEN: Wieder einmal hat die Not der heutigen Opernbühne Anlaß gegeben, ein völlig unbekanntes Werk eines großen Meisters auf seinen Gegenwartswert zu prüfen. *Verdis* »Räuber« (nach Schiller) fielen 1847 bei der Uraufführung in London durch und brachten es auch später in Italien zu keinem rechten Erfolg. Jetzt fanden sie in Barmen eine geradezu begeisterte Aufnahme. Kein Wunder, ist doch das von Andrea Maffei stammende und von Rudolf Franz ins Deutsche übertragene Libretto wesentlich besser als das mancher späteren Oper Verdis. Freilich ist von dem glutvollen Schillerschen Jugendwerk nicht viel mehr übriggeblieben als ein um die Hauptpersonen gruppiertes, zumal im Anfang ziemlich naives, aber handfestes Drama von Liebe, Edelmut und Schurkerei. Die Musik ist schon echtester Verdi: üppiger Reichtum an bald spielerisch-leichten, bald pathetisch-ernsten, stets rhythmisch-eindringlichen Melodien, die das Orchester fast primitiv begleitet. An charakteristischem Ausdruck, ja an genialen Zügen sind die Schlußakte den ersten entschieden überlegen. Der Mangel, der für uns in dem bloßen Aneinanderreihen ungleichwertiger musikalischer Gedanken liegt, wird weithin ausgeglichen durch den frischen, hinreißenden Zug, der das Ganze durchweht. Von ihm ließ sich auch die prächtige Aufführung tragen. *Fritz Mechlenburg* hat die sprühende Leidenschaft und den graziösen Elan für diese Musik; in *Wolfram Humperdincks* immer vornehm bleibende Regie fügten sich die tüchtigen Solokräfte erfolgreich ein. *Walter Seybold*

BREMEN: Die Verdi-Renaissance hat ihren Höhepunkt überschritten. Neuland ist dabei nicht gewonnen worden. Aber der anspruchsvolle Opernapparat muß weiterarbeiten. Das Abonnementspublikum verlangt Abwechslung. Modernität, Up-to-date-Frisur ist das falsche Losungswort. Man griff zur unverwüstlichen Carmen. Man modernisierte Josés Uniform ins Kakigelbe, mischte modern gekleidete Herren und Damen ins Straßenleben von Sevilla und in den Zirkustrubel, transportierte ein richtiges Auto in die Schmugglerberge und verschrieb sich von der Berliner Staatsoper eine hochblonde, schlanke Schwedin (Sigrid Johnson) mit echten Jazz-Allüren und glaubte, die Oper für ein modernes Publikum gerettet zu haben. Glücklicherweise läßt sich aber der pulsierende Rhythmus des Werkes, die südlich sinnliche Glut der Musik und ihr spanisches Lokalkolorit nicht auch

atonal verschminken. *Adolf Kienzl* und sein vortreffliches Orchester schoben die falsche Modernität rasch in den Hintergrund und Bizet lächelte von oben über moderne Regie. Auch ein Zeichen der Zeit war der unerwartete Andrang zu der ersten und einzigen Ring-Aufführung dieses Jahres. Leider machten Wetter und Katarrhe (*Peter Jonsons* Siegfried und sogar *Theo Thements* hoheitsvoller Wotan litten darunter) das Gelingen recht ungleich; nur *Nanni Larsen-Todsens* Brünnhilde hielt stimmlich und mit edlem Spiel glänzend durch. Und dann das Orchester, das unter *Karl Dammers* feuriger Leitung hervorragend spielte. Für das große Publikum dauert die Episode Richard Wagner immer noch an. Und wo sind die neuen Meister? *Gerhard Hellmers*

DANZIG: Von neuer Kunst glaubt man dem hiesigen Publikum nur geringe Dosen verabreichen zu dürfen. Als erste Novität des Winters fand *Ernst Tochs* lustiger Einakter »Die Prinzessin auf der Erbse«, von *Volbach* geschickt nach dem Vorbild Baden-Badens inszeniert und von *Bruno Vondenhoff* feinnervig dirigiert, auch hier verständnisvolle Aufnahme. Dagegen konnte es *Mraczeks* »Madonna am Wiesenzaun« nur zu einem Achtungserfolg bringen, obwohl die Aufführung unter *Cornelius Kun* mit *Ilse Wald* (Felicitas), *F. Busch* (Dürer), *Dr. Lorenzi* (Jörg) auf erfreulicher Höhe stand. Der Textdichtung, die der Gestalt Dürers eine wenig würdige Rolle zuweist, fehlt ein klarer dramatischer Aufbau, und über ihre Schwächen kann auch die anständige, aber unplastische und physiognomielose Musik Mraczeks nicht hinwegtäuschen. Maßlosigkeit kennzeichnet im »Wunder der Heliane« die musikalische Sprache Korngolds, die ihrer Substanz nach ein Gemisch fremder Idiome darstellt. Ein Libretto voll symbolistischen Schwulsts und kitschiger Theatralik wurde ihm zum Verhängnis. Es ist ein Trost, daß auch das Publikum solcher Dinge satt zu sein scheint; beklagenswert nur die fruchtlose Arbeit, die man hier wie anderwärts an die Wiedergabe dieses Epigonenwerks verschwendete. *Heinz Heß*

DÜSSELDORF: Ein Versuch, Wagners Rienzi durch vereinheitlichte Dekoration und umfangreiche Striche auf die Dauer eines normalen Theaterabends zu beschränken und dennoch geschlossene Wirkungen zu erzielen, gelang nur mit unterschiedlichem Erfolg. Durch vielfältig gegliederte Treppenaufbauten müssen Ballett und die für die dramatische Entwicklung sicherlich unerläßliche Pantomime wegfallen. Auch im übrigen müssen allerlei Gewaltsamkeiten zu Rate gezogen werden. Mit diesen Schwächen söhnt aber die hinreißende Art, in der *Alexander d'Arnals* die Volksmassen bewegt, wieder aus. *Hugo Balzer* betont im Gegensatz zur »musikdramatischen« Tendenz der Regie mit sicherem Stilgefühl die musikalichen Erfordernisse der »Großen Oper«. Neben dem hervorragenden Adriano von *Julie Schützendorf-Kœrner* ist besonders der ausgezeichnet disziplinierte Chor zu nennen. *Carl Heinzen*

HALLE a. d. S.: Anläßlich einer Schubert-Feier gelangte das Singspiel »Die Freunde von Salamanka«, das Schubert im Alter von 18 Jahren zu einer Textunterlage J. Mayrhofers komponiert hat, zur *Uraufführung* und errang dank der im großen und ganzen vorzüglichen Wiedergabe einen Augenblickserfolg, der mehr den Darstellern als dem Werke galt. Schuberts Schöpferkraft, die im gleichen Jahre unvergängliche Meisterwerke wie »Gretchen am Spinnrad« und den »Erlkönig« schaffte, ist durch die faden Verse seines Freundes nicht zu einer musikalischen Hochspannung angeregt worden. Den verlorengegangenen Dialog glaubte *Günther Ziegler* ersetzen zu können. Leider ist die verbindende Brücke sehr schwach und nicht gerade geschickt konstruiert. Zugegeben, daß die Textbücher aus damaliger Zeit oft etwas derb und possenhaft waren und einen dramatischen Aufbau vermissen ließen. Ein Librettist von *heute* müßte jedoch etwas Besseres, Witzigeres, Geistvolleres bieten, müßte motivieren, die Handlung zuspitzen, Konflikte schaffen. Nichts von alledem! Um die Aufführung machten sich *Erich Band* als Dirigent, *August Roesler* als Spielleiter, *Gertrud Clahes* (Olivia), *Carlalotte Strempel* (Laura), *Heinrich Niggemeier* (Alonso), *H. Allmeroth* (Diego), *Zdenko Dorner* (Fidelio), *Walter Kalhammer* (Graf Tormes) und *Richard Gaebler* (Alkalde) verdient. Nicht unerwähnt bleiben soll auch *Alfred Oppel*, der Schöpfer der schönen Bühnenbilder.

»Don Gil von den grünen Hosen« fand nun auch seinen Weg zu uns. Die ins Groteske spielende musikalische Komödie von *Walter Braunfels* vermochte stark zu fesseln und erfuhr eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe. Besonders verdient um das Werk machten sich außer dem Kapellmeister *Hanns Roessert* von den Solisten *Gertrud Clahes* (Donna

Juana), *Anni Lange* (Donna Ines), *Kurt Wichmann*, unser vortrefflicher Konzertsänger (Don Pedro), *Heinrich Allmeroth* (Don Manuel) und *Karl Momberg* (Caramanchell). Hervorzuheben ist die künstlerische Mitarbeit des Bildhauers *Paul Horn*, dessen Bühnenbilder und Figurinen von feinstem Verständnis für Farbenwirkungen zeugten. Auch der Spielleitung August Roeslers ist viel Gutes nachzurühmen.
Der Parsifal-Aufführung fehlte die höhere künstlerische Weihe, obwohl *Heinrich Niggemeier* (Parsifal), *Karl Momberg* (Amfortas) und *Zdenko Dorner* (Gurnemanz) ihr Bestes gaben. *Erich Band*, der Operndirektor, leitete die Aufführung mit großem Einfühlungsvermögen, während er dem Rosenkavalier viel schuldig blieb. *Martin Frey*

HAMBURG: Das *Stadttheater*, das Mitte Juni auf zwei Monate in die Ferien geht und im Laufe der Spielzeit hier die Uraufführungen von Korngolds »Heliane«, Respighis »Versunkener Glocke« und die Neudarbietungen von Händels »Otto«, Graeners »Hannele« und die neubearbeitete Schicksalsoper Verdis bot, hat soeben noch eine in der Wirkung zumeist höchst erfolgreiche Neustudierung von Verdis »Otello« ermöglicht. Ihre Vorteile ergaben sich nicht eigentlich aus *Werner Wolffs* Bemühen um den Verdi-Geist, aber aus der höchst bedeutenden Leistung von *Lauritz Melchior* als Otello und — mit Abstand — dem Jago *Hans Reimmars*, in bescheidenem Grade aus der Desdemona *Maria Hussas*; indes *Leopold Sachses* Regie der Gesamtwirkung sehr förderlich sich erwies.
Wilhelm Zinne

KOPENHAGEN: Ganz kurz vor Schluß der Saison präsentierte die Kgl. Oper endlich eine Neuheit und zwar eine dänische: »Anathema« von *Alfred Tofft*, von dem auch das Libretto stammt. Um gegen den ungünstigen Zeitpunkt erfolgreich zu kämpfen, hätte das neue Werk des begabten und gewandten Konzertmeisters, der hier die Don Juan-Sage behandelt, bedeutendere Qualitäten, namentlich in dramatischer Hinsicht, besitzen müssen. Trotz einer im ganzen guten Aufführung darf man der Oper kein langes Leben nach der Sommerruhe voraussagen. — Viel mehr Aufsehen erregte ein italienisches Opernensemble, das mit Beistand der Staats-Radiophonie und unter Leitung des trefflichen *Egisto Tango* die kgl. Bühne eine Woche hindurch beherrschte. Eine Veranstaltung, die zum erstenmal an unserer Bühne stattfand. Das Publikum folgte begeistert den Vorstellungen, die allerdings etwas reichlich auf Verdi gestimmt waren. Man bewunderte in erster Linie Frau *V. Tango* und Herrn *Carlo Morelli*. Auf unseren Chor und die Kapelle übte Herr Tango einen heilvollen Einfluß aus. Fast noch mehr Aufsehen erregte das Auftreten (zum erstenmal hier) von *Maria Jeritza*. Die wirklich sehr »teure« Dame enttäuschte zwar ein bißchen als Sängerin, vielleicht war sie nicht besonders gut disponiert — beglückte dagegen als szenische Darstellerin. Die Wiederaufnahme von *Carl Nielsens* komischer Oper nach *Holberg*: »Mascarade« war ein großer Erfolg (obschon die Aufführung mit neuen Kräften nicht die ältere erreichte). Schade, daß diese von Talent sprudelnde Oper in Deutschland noch unbekannt geblieben ist.
Will. Behrend

LENINGRAD: Die zweite Hälfte der gegenwärtigen Saison brachte mehrere neue Opernaufführungen. Im *Großen Operntheater* führte man »Boris Godunoff« auf, mit Wiederherstellung der Szenen und Arien, die von Mussorgskij unter Mitwirkung von N. Rimskij-Korssakoff beibehalten worden waren, und mit Ablehnung der Orchestration von Rimskij-Korssakoff, die eigentlich vom Autor sanktioniert war. — Im *Kleinen Operntheater* gab man »Lalo« (Das schwarze Amulett) von Strelnikoff und »Snegurotschka« (Das Schneeflöckchen) von N. Rimskij-Korssakoff. Bei letzterer machte man den unglücklichen Versuch, die Oper durch neue szenische Effekte, wie drehbare Szene, unerwartete Beleuchtungen u. a. zu modernisieren. Wie in »Boris Godunoff« so auch in »Snegurotschka« versuchte man, dem Chor eine erste Position zu geben. — Das Konservatorium führte mit Studenten »Mavra« von Strawinskij und »Die Salamankhöhle« auf. *Georg Rimskij-Korssakoff*

MAILAND: Einen großen Erfolg hat in der Scala die neueste Oper »Fra Gherardo« von *Pizzetti* errungen, eine Kunstoper im wahrsten Sinne des Wortes, in der sich die Persönlichkeit Pizzettis voll offenbart. Auch das Libretto (interessant durch seine Atmosphäre, weniger durch die einzelnen Figuren des Dramas) ist von Pizzetti verfaßt und wurde angeregt durch die wechselvollen Schicksale eines gewissen Gherardino Segarello, die Fra Salimbene von Parma in seiner »Cronaca« aus dem 13. Jahrhundert schildert. Pizzetti

hat indes die Figur des Fra Salimbene, der ursprünglich ein Räuber, Säufer und Mädchenjäger ist, in die eines Mystikers voll göttlicher Eingebung umgewandelt. Der Weber Gherardo, ein halber Träumer, gewinnt, von Sinnenlust verwirrt, die Liebe eines Mädchens Mariola, die er dann verliert, um wieder fromm zu werden; als Prediger erlangt er nun den Ruf eines Heiligen. Als er später erfährt, daß er Vater geworden und sein Kind gestorben ist, kehrt er zu seiner Geliebten zurück, und sein fanatischer Geist fällt wieder so sehr ins Menschliche herab, daß er bis zu seinem Feuertode seinem Glauben absagt. Die hauptsächlichen Charakterzüge der Oper sind das chorische und orchestrale Element, der »declamato« und »Folklore«. Die Oper entfaltet starke Massenbewegung; deshalb steht das chorische Element an erster Stelle. Pizzetti behandelt den Chor mit wahrer Meisterschaft, und seine reiche und wahrhaft »musikalische« Polyphonie ist vom technischen Standpunkt wie auch an Ausdruckskraft bewunderungswürdig. Das orchestrale Element erhebt sich zu hervorragender Bedeutung (prächtig sind die Intermezzi des 1. und 3. Aktes); in ihm gewinnt das Drama seine höchste Wirkungskraft. In gedrängter, instrumentaler Vielstimmigkeit (einige Pausen, einige Augenblicke zum Atemholen wären manchmal erwünscht) wird der Gesang, der fast immer von seiner charakteristischen, melodischen Linie abweicht, ein »declamato«, das aber einschneidend und plastisch bleibt. Dadurch gewinnt die Handlung an Wahrheit und Beweglichkeit, aber die Oper verliert gleichzeitig den unwiderstehlichen Reiz des Gesanglichen. Ein weiteres Element, dessen Pizzetti sich bedient, ist das Folklore. Die Einführung einiger populärer Motive in eine Oper, in der das Volk die führende Stelle einnimmt, ist allerdings logisch und natürlich und erhöht die Wirklichkeit und Echtheit. Durch seinen »Fra Gherardo« hat Pizzetti den Pizzetti der »Debora e Jaele« überwunden. »Fra Gherardo«, der für mich eine der schönsten, modernen Musikkompositionen bedeutet, wurde von *Toscanini* in einer wunderbaren, unvergeßlichen Ausführung dargestellt. *Lodovico Rocca*

PARIS: Das große musikalische Ereignis des Mai war das Gastspiel der *Wiener Staatsoper* in der Opéra. Das Wiener Theater war unter Leitung von *Franz Schalk* vollzählig erschienen: mit Solisten, Orchester, Chören und Ausstattung. Ich kann hier nur kurz darüber berichten. Die Eröffnungsvorstellung Fidelio war von dem, was es zu sehen gab, das vollendetste. Tristan und Walküre beschlossen den meisterhaften Zyklus. Die Mozart-Opern in der Mitte waren musikalisch von absoluter Vollkommenheit, doch in der szenischen Gestaltung diskutabel. Es gab noch Tosca und Rosenkavalier. Diesen Aufführungen habe ich persönlich nicht beigewohnt. Erstere wurde von den Musikern stark kritisiert, von letzterer war man, wie es scheint, allgemein entzückt; ein großer Kontrast machte sich fühlbar gegenüber dem zu schweren Stil, mit dem die Opéra dieses reizende Straußsche Werk ausstattet. Man spürte auch, wie leicht, wie leuchtend Schalk die Wagnerschen wie die Mozartschen Partituren zu gestalten wußte, die bei uns immer zu schwer gebracht werden. Die Wiener Oper, die in 14 Tagen 8 Vorstellungen und ein Konzert gab, wurde in Paris begeistert aufgenommen. Hoffen wir, daß unsere Dirigenten, unsere Künstler — und auch wir von dieser Lektion profitieren. Die Namen der Mitwirkenden zu nennen, erübrigt sich, sie sind den Lesern der »Musik« bekannt.

Inmitten dieser künstlerischen Veranstaltung, die eine große Menge von Kunstfreunden und Musikern angezogen hatte und deren vollendetes Ensemble die in Erstaunen versetzte, die aus Paris niemals herausgekommen sind, blieb die Premiere der Opéra-Comique ziemlich unbemerkt. »Sarati le Terrible« von *Francis Bousquet* (Rompreis von 1924) ist ein mehr veristisches Drama, eine Art Film des Textdichters *Jean Vignaud*, das sich im niedrigen Milieu des Hafens von Algier abspielt (im schwarzen Algier der Kohlenträger, das Vignaud dem weißen Algier gegenüberstellt). Sarati ist eine Art Krämer. Unlängst noch Kohlenträger, weiß er die Beziehungen zu seinen ehemaligen Arbeitsgenossen auszunutzen, indem er ihnen schmutzige Zimmer seiner Kasbah vermietet. Er hat eine alte Wirtin, die ihm dient, und eine Nichte, die er liebt. Ein junger, unbekannter Edler aus Frankreich, der nach einem Streit mit seinem Bruder, Dockarbeiter werden will, um sein Leben zu fristen, verliebt sich in die Nichte Saratis »des Schrecklichen«. Nach einigen wenig interessanten Zwischenfällen tötet sich Sarati, als er in die Heirat der beiden eingewilligt hatte (minder klug als Hans Sachs). — Obgleich man von Bousquets Partitur Ästhetik erwarten könnte, auf die sie sich auch beruft, hat sie doch das Verdienst der Aufrichtig-

keit, der großen Rechtschaffenheit — versteht sich — bei absolutem Können und sicherer Technik. Der psychologisch wenig komplizierte Rahmen erlaubte dem Musiker, zahlreiche arabische und andere Themen aus dem internationalen Hafen von Algier zu verwenden. Muß noch gesagt werden, daß dies keine Überraschung mehr war für die modernen Ohren, die mit der Musik seit langem eine Reise um die Welt machen? Der Hauptdarsteller *Lafond* hatte in der melodramatischen Rolle des Sarati großen Erfolg; die Damen *Gauly* und *Calvet* (die Nichte und die Wirtin), *Micheletti* als verliebter Gilbert, *Pujol* (der alte Araber Abmed) und alle anderen, ziemlich zahlreichen Interpreten, trugen dazu bei, dem in seiner Tendenz reichlich diskutablen Werk eine achtenswerte Aufführung zu sichern. Wir wollen uns wünschen, einmal etwas anderes von diesem Komponisten zu hören. *J. G. Prod'homme*

STETTIN: Das Stadttheater (Intendant *Otto Ockert*) ist als Opernbühne in seinem Eigenleben durch die Nähe Berlins beeinträchtigt und andererseits ist es als Sprungbrett nach Berlin weder von Künstlern noch für Kunstwerke entdeckt. Die Uraufführungen betreffen meist Werke, die durch ihren Verfasser irgendwie lokal gebunden sind. Das *uraufgeführte* »Korsische Gesetz« von *Walter v. Simon* verschwand nach wenigen Aufführungen. Eine zweite *Uraufführung*: »König Tod« von *Rettich* (Kapellmeister am Theater) steht noch bevor in Verbindung mit der Erstaufführung von Tochs »Prinzessin«. Stärker als in diesen Versuchen zeigt sich das Gesicht des Theaters in seinen Erstaufführungen unter der umsichtigen Regie von *Georg Clemens*. Es sind zu verzeichnen: d'Albert, »Golem«, eine sehr wirkungsvolle Aufführung, Janáček, »Jenufa« (Kapellmeister *Großmann*), Puccini, »Gianni Schicchi« (Kapellmeister *Wüst*) und Křeneks »Jonny spielt auf«. Die Wiederholungen dieser Oper erreichten nicht die Zahl, die die sehr sorgfältige szenische und musikalische Leistung verdient hätte. *Margarete Kuck*

WEIMAR: Der Wagner-Zyklus erreichte mit Ring und Parsifal seinen Abschluß. Der erste Kapellmeister *Ernst Nobbe* zeigte vornehmstes Musikertum in Puccinis »Gianni Schicchi«; *A. Springs* Spielleitung und Einrichtung fielen aus dem Rahmen einer Inszenierung, die im Ring vollständig versagte, vorteilhaft heraus. Das Gastspiel der *Grete Welz* als Rosine im »Barbier von Sevilla« führte zum Engagement. *Otto Reuter*

WIEN: Während sich die Wiener Oper in Paris Erfolge und Mißerfolge in wohlverdientem Ausmaß holte, — es war ein rechtes Schildbürgerstück, den Parisern eine »Don Juan«-Aufführung vorzusetzen ohne eigentlichen Don Juan, ohne rechte Donna Anna (auch die durch Indisposition verhinderte Frau *Nemeth* wäre keine gewesen) und mit einer Inszenierung, die, vor einem Vierteljahrhundert interessanter Stilversuch, auch dem konniventesten Wiener Geschmack längst als erledigt gilt; es war ferner mehr als naiv, in einem Orchesterkonzert Franz Schmidts 2. Sinfonie als repräsentative technische Tonschöpfung auszuspielen, dieses Werk, das bei allem Respekt vor seinen Qualitäten internationalem Maße doch bestenfalls als sehr sympathische Vorstadtkunst erscheinen muß — während also die Wiener Oper in Glück und Unglück ihr wechselvolles Schicksal in der Fremde erlebte, war das verwaiste Haus am Opernring willkommene Durchzugsstation für mehr oder wenig interessante Gäste. Zunächst kam die *Kölner Oper* mit »Julius Cäsar«, »Pelleas und Melisande« und »Così fan tutte«. Eine jede der drei Vorstellungen vermittelte den harmonischen Eindruck liebevoll gepflegter Ensemblekunst. Keine berückenden Stimmen, keine faszinierenden Bühnenindividualitäten; aber das Ganze war durchdrungen von Ernst, stilistischem Wollen und künstlerischer Gedanklichkeit. Und wie gerne läßt man sich von solcher Magie der Sachlichkeit gefangennehmen! Den Kölner Gästen folgte eine Truppe aus der *Pariser Opéra comique*, der insbesondere eine ausgezeichnete »Carmen«-Aufführung — das andere war anständiger Durchschnitt — zu danken war. *Ninon Vallin* singt und spielt die vielbegehrte Rolle im Ton einfachster Natürlichkeit. Ohne Dämonie, ohne Psychologie, ohne umständliches spanisches Zeremoniell. Sie stellt einen herzigen Typ dar, wie man ihn wohl auch in einer wienerischen Vorstadt antreffen könnte: rundliches Schelmengesicht, aus dem zwei Spitzbubenaugen hervorblinzeln; und der Kuß, zu dem sich die Lippen spitzen, ist ein echtes Busserl. Die Franzosen geben »Carmen« in der Bizetschen Originalfassung; mit gesprochenem Dialog, ohne Rezitative. Sie erhalten damit den Vorteil einer überaus glücklichen Disposition in den spielerischen und gesanglichen Erfordernissen; sie können sich in den Dialog-

stellen darstellerisch nach Herzenslust ausleben, um dann in den »Nummern« ausschließlich zu singen und zu musizieren.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Obwohl die Konzertsaison seit mehr als einem Monat ihren offiziellen Abschluß gefunden hat, ist dennoch von einer nicht unbeträchtlichen Nachlese zu berichten. Die Sinfoniekonzerte der beiden Generalmusikdirektoren der Staatsoper *Klemperer* und *Kleiber*, beide in ihrer regelmäßigen Tätigkeit Monate hindurch verhindert, holen das Versäumte nunmehr nach. Bei Klemperer machte man letzthin die erste Bekanntschaft mit Jean Sibelius' 7. Sinfonie. Sie gehört nicht gerade zu den Werken, auf denen der Ruhm des finnischen Meisters beruht, wennschon auch in ihr Sibelius' eigentümliche Tonsprache sich auswirkt. Die Monotonie der Melancholie herrscht hier etwas zu unbeschränkt, matt wie die Empfindung ist auch die Gestaltung und die Färbung. Hindemiths Konzertmusik für Blasinstrumente op. 41 tut des Guten fast zu viel in der entgegengesetzten Richtung: keck dreinfahrend, skrupellos zuschlagend, aber mit lebendig zuckenden Rhythmen, derbem Humor, mit Freude am virtuosen Jonglieren mit den Tönen, so gibt sich diese wirksame, die Nerven aufrüttelnde Musik. Ravels »Gracioso del Alborado« wiederum ist im Gegensatz zu Hindemiths unbekümmerter jugendfrischer, proletarisch angehauchter Musik das erlesene Produkt einer aristokratisch raffinierten Geschmackskultur. Inmitten dieses nach verschiedenen Richtungen auseinanderstrebenden Programms Mozarts bezauberndes A-dur-Konzert, von *Gieseking* mit vollendeter Kunst nicht nur vorgetragen, sondern auch nachgedichtet. *Klemperer* erwies seine Überlegenheit allenthalben.

Bei Kleiber wurde die Serie der Sinfoniekonzerte jetzt im neueröffneten Haus »Unter den Linden« zu Ende gebracht. Das erste, Einweihungskonzert sozusagen, war eine Huldigung an die Vorgänger Kleibers, die berühmtesten Kapellmeister des Berliner Opernhauses seit mehr als einem Jahrhundert. Friedrich der Große, als Gründer und Patron des Opernhauses, war mit einer Sinfonie vertreten, die zumal im Mittelsatz für zwei Flöten hörenswert war. Es folgten Spontinis Olympia-Ouvertüre, ein Fackeltanz von Meyerbeer, Weingartners »Lustige Ouvertüre« und als Hauptstück Richard Strauß' »Heldenleben«. — Das zweite Kleibersche Programm brachte als Auftakt eine heitere, harmlos liebenswürdige Ouvertüre von Schubert zu seiner ersten Oper »Des Teufels Lustschloß«, die er mit 16 Jahren geschrieben hat. Ballettmusik aus Rameaus »Castor und Pollux« ist kostbare Kleinkunst, von vollendetem Geschmack diktiert. Mozarts kleine Haffner-Sinfonie wurde mit Anmut und Delikatesse vorgetragen. In Tschaikowskijs 5. Sinfonie schließlich kam Kleiber zu einer Aufgabe von großem Ausmaß, der er mit der prachtvollen Staatskapelle bis ins Letzte gerecht wurde. Mit einem Programm *Wiener Tanzmusik*, für die Kleiber über alle Feinheiten des Rhythmus, alle Anmut und Sinnlichkeit der Melodie in reichem Maße verfügt, kam der Zyklus zu einem frohgemuten Abschluß.

Das *Berliner Sinfonieorchester* beging die Gedächtnisfeier für seinen unter so tragischen Umständen ums Leben gekommenen Dirigenten *Emil Bohnke*. *Kurt Singer* weihte dem verstorbenen Künstler Worte herzlichen Gedenkens, schilderte seinen künstlerischen Aufstieg, würdigte ihn als Dirigenten, Komponisten und hochherzigen, charaktervollen Menschen. Den musikalischen Teil der ergreifenden Feier leitete der Organist *Kurt Grosse* ein mit Max Regers »Benedictus«. Es folgten Vorträge des Orchesters unter der Leitung von *Eduard Moerike*, der Trauermarsch aus der Eroica und *Emil Bohnkes* »Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema« op. 9, ein ernstes, gehaltvolles, für Bohnkes hochstrebendes Schaffen durchaus charakteristisches Werk.

Lazare Saminsky, Mitbegründer und Leiter der Neuyorker League of composers, stellte sich den Berliner musikalischen Kreisen als Dirigent eines Kammerorchesters und als Komponist zum ersten Male vor. Ein großer Teil seines Programms war moderner amerikanischer Musik vorbehalten, auf die man einigermaßen gespannt war. Es zeigte sich, daß Saminskys »Venice« und Frederick Jacobis »Nocturne« von Debussys Vorbild fasziniert sind, ohne wesentliche eigene Züge hinzuzutun. Fesselnder und weniger glatt geschliffen ist Saminskys »Litanei« für Mezzosopran (*Ria von Hessert*) und Kammerorchester. Sololieder von Griffes, Carpenter, Marion Bauer, Deems Taylor (gesungen von *Eugenia van de Veer*) sind etwas billige Ware, zum Teil im Stil der sentimentalen Balladen, zum Teil französisch parfümiert. Da war der euro-

päische Teil des Programms denn doch von anderem Gewicht: Ernst Tochs brillante und klanglich reizvolle Tanzsuite, Prokofieffs »Ouvertüre« und Darius Milhauds kurzweilige und amüsante Miniatursinfonie Nr. 3.
Drei Konzerte von *Joseph Szigeti* zeigten diesen Geiger auf der vollen Höhe seiner außerordentlichen Kunst. Technische Vollendung, hoch entwickeltes Stilgefühl, Noblesse des Tons und des Vortrags, Musikantentemperament und Kunstverstand höchster Art durchdringen einander hier, mit dem Endergebnis einer in ihrer Art nicht zu übertreffenden künstlerischen Leistung. Der jugendliche *Ignaz Strasfogel* erwies sich als hochwertiger Partner am Klavier. *Hugo Leichtentritt.*

BASEL: Den Abschluß der Sinfoniekonzerte, die unter *Felix Weingartners* Leitung zu stillschweigend anerkannten Höhepunkten unseres überreichen Musiklebens wurden, bildete eine großangelegte, wenngleich im Intimen noch nicht absolut befriedigende Interpretation der 3. Sinfonie in d-moll für großes Orchester, Altsolo, Frauen- und Knabenchor von Gustav Mahler, in der sich die Altistin *Pauline Hoch* als eine vornehme, in überlegener Ruhe gestaltende Künstlerin erwies. Glücklich vertreten war auch die Kammermusik, denn der 7. Abend brachte unter hervorragender Mitwirkung von *Julius Weismann* und der einheimischen Bläser *Georg Quitt* (Flöte), *Alexander Gold* (Oboe), *Oscar Gerstner* (Klarinette), *Rudolf Hammer* (Horn) und *Anton Wettengl* (Fagott) Beethovens Quintett, op. 16, Heinrich Kaspar Schmids Blasquintett in B-dur, op. 28, ein ideenreiches, ganz aus der Eigenart der verwendeten Instrumente geschöpftes Werk, sowie Julius Weismanns reizvolles Divertimento in F-dur, op. 38. Die letzte Veranstaltung der *Gesellschaft für Kammermusik* vermittelte mit *Bruno Maischhofer* am Klavier Robert Schumanns Klavierquintett und Schuberts Forellenquintett in harmonischer Wiedergabe.
Das *Basler Kammerorchester* unter *Paul Sacher* setzte sich für Ernest Blochs Concerto grosso für Streichorchester mit obligatem Klavier ein, bot sodann Rudolf Mosers interessante, geschmackvoll gearbeitete Variationen und Toccata aus dem Konzert für Orgel und Streichorchester mit Klavier, op. 37, dem *Adolf Hamm* ein trefflicher Anwalt war, und ließ endlich den persönlich mit höchster Auszeichnung mitwirkenden *Paul Hindemith* zu Worte kommen, dessen Fünf Stücke für Streichorchester, op. 44, IV, durch die draufgängerische Frische und kunstvolle Unverkünsteltheit besonders fesselten. Die glänzend gespielte Sonate für Viola-Solo, op. 31 und die Spielmusik, op. 43, ergänzten den vorzüglichen Eindruck von Hindemiths Können und Wollen. — Unter den Solistenabenden ragte ein Konzert *Vasa Přihodas* hervor; es vermittelte die Bekanntschaft mit einem technisch phänomenal begabten Geiger, der speziell Sarasates »Jota Navarra« in unerreichter Vollendung bot. Künstlerisch bedeutsam waren sodann die Orgelkonzerte *Adolf Hamms*, in denen die sechs großen Präludien und Fugen J. S. Bachs und die Ciaconen in d-moll, c-moll und e-moll von D. Buxtehude zu ebenso großzügiger wie stilvoller Wiedergabe gebracht wurden. *Gebhard Reiner*

BREMEN: Im Konzertsaal ist die weitaus stärkste Zugkraft auch heute noch — Beethoven. Die glanzvolle Aufführung der Neunten unter *Ernst Wendel* und mit dem besonders glücklich disponierten *Philharmonischen Chor* war ohne Zweifel, auch künstlerisch, das große Ereignis der Saison. Hauptprobe und Konzert konnte die sich herandrängenden Massen nicht fassen. Aus den Solisten *Ria Ginster*, *Ruth Arndt*, *Louis van Tulder* und *Hermann Schey* ragte der letztere durch vornehme Tonfülle und geistiges Übergewicht stark heraus. — An bedeutenden Novitäten brachten die Philharmonischen Konzerte in dieser Spielzeit heraus: Die D-dur-Sinfonie Nr. 2 von Sibelius, zwei Orchesterstücke von Fr. Delius, die Feuervogel-Suite von Strawinskij, die Wiener-Walzer-Phantasie und das Morgenständchen (Alborado) von Ravel, die Naturszene »Pan und Syrinx« von Karl Nielsen, und die Konzert-Suite für Geige und Orchester von A. S. Tanejew (gespielt von dem vornehm-kühlen *Georg Kulenkampff*). Von deutschen Novitäten gab es nur Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 5. Das Ganze ist immerhin ein Beweis, daß die »Moderne« hier nicht »geschnitten« wird. Es fehlen nur die überzeugenden Meister. Beachtenswert, wenn auch zunächst nur als Liederkomponist, scheint mir der hier kürzlich gelegentlich einer Feier zum 70. Geburtstag der Dichterin *Johanna Wolff* mit viel Beifall gehörte *Raimund Rüter*, dessen Lieder melodisch und rhythmisch lebendige Musiksubstanz in leichter, vornehmer Form bieten. Sie vermitteln instinktiv klug, ohne grobe atonale Reizmittel

zwischen gestern und heute. Vielleicht ist hier ein brauchbares Mittlertalent am Werk.

Gerhard Hellmers

DARMSTADT: Man ward hier letzthin nicht sonderlich mit Neuheiten bedacht. Die von Generalmusikdirektor *Böhm* repräsentativ geleiteten Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters brachten u. a. Pfitzners Violinkonzert, gespielt von unserem bewährten Konzertmeister *Drumm* und das Klavierkonzert von Marx in *Giesekings* glänzender Interpretation. In Konzerten der »Akademie für Tonkunst« wurde der ursprünglich-musikantisch begabte junge Darmstädter *Hans Simon* mit außergewöhnlich beifällig aufgenommenen Orchestervariationen herausgestellt, die Busch-Quartettgenossen *Andreasson* und *Doktor* lieferten einen beachtenswerten Mozart-Abend mit selten gehörten Violin-Bratschen-Duos. Der gemischte Chor des »Musikvereins« stellt Honeggers »König David« in Aussicht. Von den Männergesangvereinen machte sich die »Sängerlust« in dem Jubiläumskonzert ihres langjährigen Chormeisters *Grim* durch die *Uraufführung* von eigen fesselnden Sololiedern des hiesigen Hauer-Schülers *Hermann Heiss* verdient, ebenso wie die »Liedertafel«, die des jungen Mainzers *Hans Betz* noch nicht ganz zu selbständiger Gestaltung durchgerungene Kammermusik für Geiger und Bläser erstmalig erklingen ließ.

Hermann Kaiser

HALLE a.d.S.: Einen glanzvollen Abschluß erfuhr die Konzertsaison der Philharmonie durch ein dreitägiges *Brahms-Fest* mit den *Berliner Philharmonikern* unter *Georg Göhler*. Außergewöhnliches im künstlerischen Nachschaffen boten *Elly Ney* (d-moll-Konzert), *Henry Holst* und *Gregor Piatigorsky* (Doppelkonzert für Violine und Cello) und das *Gewandhausquartett* aus Leipzig. Im 5. Philharmonischen Konzert machte Halle die Bekanntschaft mit Janáčeks »Sinfonietta«. Ein Ereignis seltener Größe aber bildete das 6. Konzert, in dem *Edwin Fischer* als Mozart- und Bach-Interpret spielend und leitend den Mittelpunkt bildete. So hingerissen sah man das hallische Publikum nie. Auf der Durchreise beglückte uns *Fritz Busch* mit der *Dresdener Staatskapelle* durch Werke von Mendelssohn, Schumann und Dvořak.

In den städtischen Konzerten unter *Erich Band* trat besonders der Cellist *Emanuel Feuermann* im Haydn-Konzert hervor. *Rud. Nacudzinski* spielte mit schönem Erfolg das Klavierkonzert von J. Marx. Die Vorführung von Werken Mozarts, Beethovens, Bruckners, Wagners bezeugte stets von neuem, daß unser Generalmusikdirektor wohl ein ausgezeichneter Orchesterschuler und ganz vortrefflicher Begleiter mit dem Orchester ist, daß ihm aber ungewöhnliche Führereigenschaften nicht eigen sind.

Martin Frey

HAMBURG: Bevor die *Philharmonischen Konzerte* in der vorderen Maihälfte ihr *hundertjähriges Bestehen* durch drei Festaufführungen akzentuierten (mit Brahms, Beethoven, Mahler als Inbegriff), gab es unter *Wilhelm Furtwängler* mit dem *Berliner Orchester* hier noch ein Zugabekonzert, das das fünfte Bachsche brandenburgische Konzert einschloß, das einst Reger am »Cembalo« wieder in die Praxis einführte. Vom *Klingler-Quartett* ist *Klinglers* neues *Klavierquintett* (mit dem sehr begabten *Conrad Hansen*) trotz der »Belesenheit« des Autors und der auffälligen Brahms-Formulierung, aber dank dem leidenschaftlich drängenden Atem, der diese erfinderischen Abhängigkeiten durchhaucht, zu einem erheblichen Erfolg gebracht worden. Ähnlich der Nachhall eines Kompositionsabends des Pianisten *Hans Hermanns* bei gleicher Abhängigkeit der Inspiration und der Mittel, die meist Klavierwerken (Passacaglia, Sonate) dienen. Das Totentanz-Mysterium von *Felix Woyrsch* ist in Altona nach langer Rast, aber gut dargelegt von der Freien Volksbühne, erneut siegreich gewesen. Von den Solisten, soweit sie selten oder neu, haben sich der amerikanische Geiger *Albert Spalding* und die Rumänin *Lubka Kolessa* (Pianistin) einen ehrenvollen Rang hier gesichert.

Die »*Philharmonischen Konzerte*« in Hamburg sind mit Ablauf dieses Konzertwinters *hundert Jahre* alt geworden. Die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft fällt in den Herbst 1828, aber der Beginn der Konzerte — die jahrzehntelang als »Privatkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft« galten — war am 17. Januar 1829. Beethovens c-moll-Sinfonie hatte unter *Wilhelm Grund* (der fernerhin noch 35 Jahre ihr Leiter gewesen) den Anfang gemacht. Bruckners 8. Sinfonie hat den Kreis von hundert Jahren beschlossen. Auf Grund ist *Julius Stockhausen* als Dirigent gefolgt — nur für 4 Jahre; dann war *Jul. v. Bernuth* 27 Jahre philharmonischer Kapellmeister. *Richard Barth* (der Linksgeiger, aus dem Brahms-Kreise) war 10 Jahre sein Nachfolger, Die Folgezeit sah *Max Fiedler*, *v. Hausegger*.

v. Keußler an der Spitze, nachdem es auch ein Interregnum mit Gästen vor Hausegger gegeben. Seit 1922 ist *Karl Muck* Generalissimus der Gesellschaft. Und mit ihm ist der volle Glanz der Vorherrschaft der Philharmonica wieder eingekehrt, während gleichzeitig *Eugen Papst* für einen zweiten Jahreskreis und die Singakademie (1819 gegründet) als Wissender und Erfahrener im verständnisvollsten Gemeinschaftswirken neben Muck sich betätigt. Wie einst das 50jährige Bestehen (mit Brahms als einem der Festdirigenten und der 2. Sinfonie als Neuheit) und das 500. Konzert (1902) mit Joachim als Solisten, der hier das Beethoven-Konzert zum 25. Male spielte, durch Festglanz ausgezeichnet worden ist, so hat der verflossene Mai drei Festkonzerte zur Betonung der *Hundert*jahrfeier unter Muck und Papst und mit stärkster Anteilnahme weiter Kreise, auch des regierenden Senats und vieler Gäste, gesehen. Man gab am ersten Abend nur Brahms, am zweiten nur Beethoven, am dritten ließ man den »Hamburger« Gustav Mahler mit der 8. Sinfonie sich manifestieren (unter Papst, mit Singakademie und Lehrergesangverein, dessen Chormeister der Genannte ist). Jedes der ersten Konzerte hatte zwei, das Mahler-Konzert drei Aufführungen, das letzte nur vor Geladenen. Die wechselvollen Schicksale, durch wuchtige Konkurrenz durch zehn jährliche Bülow-Konzerte, später durch die zehn Nikisch-Abende brauchen hier nur erwähnt zu werden, ebenso die mancherlei Kuriosa der Frühjahre nur angedeutet, die sich aus der patriarchalischen Verfassung und der Selbstergänzung des führenden engen Kreises ergaben. Vorherrschend waren die Philharmonischen frühzeitig schon, schwankend die Jahre der Krisen; heute steht die Institution, vor allem dank dem Ansehen und der unantastbaren Autorität Mucks, auf der Machthöhe bester Zeiten. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Aus den jüngsten Begebenheiten des leise verdämmernden dieswinterlichen Konzertlebens heben sich als bemerkenswerte Neuaufführungen hervor: die von der *Madrigal-Vereinigung* unter *Hans Stieber* mit hoher Eignung wiedergegebene »Passionsmusik nach Markus« von Kurt Thomas und die von Hermann Suters Oratorium »Der Sonnengesang des heiligen Franz von Assisi« durch den *Lehrer-Gesangverein* und seinen Frauenchor unter *Emil Taegener* mit schwungvollem Auftrieb klanglich und musikalisch ausgestaltet. Hermann Suters »Sonnengesang« ist der Erguß einer klangerfinderischen Phantasie, die mit ihren Ausdrucksformen in den Traditionen des älteren Oratorienstils verwurzelt ist. Jedenfalls darf man dem überall die gute musikalische Linie wahrenden Chorwerke trotz gelegentlicher Leerläufe sein Interesse nicht vorenthalten. Weitere ergebnisreiche Oratorienaufführungen veranstaltete die *Musikakademie* unter *Josef Frischen* mit der Matthäus-Passion von Bach und die *Singakademie* unter *Hans Stieber* mit der h-moll-Messe von Bach. — Die letzten beiden *Abonnementskonzerte* des Opernhauses bewegten sich unter dem Geleit *Rudolf Krasselts* (mitwirkend *Maria Ivogün*, *Karl Klingler* und *Eva Heinitz*) auf dem gesicherten Grunde der großen musikalischen Vergangenheit. Eine gern entgegengenommene seltene Gabe war dabei das Doppelkonzert für Violine und Cello von Brahms. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: Es kommt zuweilen anders, als man denkt. Als die große Zahl von Gastdirigenten, die sich um die Nachfolge Kunwalds bemühten, vorbeipassiert war, berührte — ganz zufällig eigentlich — *Hermann Scherchen* unsere Stadt. Er leitete hier ein Konzert mit: Reger, Strawinskij, Haydn und hatte einen ganz außerordentlichen Erfolg. Man trat sofort in Verhandlungen mit ihm ein, und es gelang, ihn für Königsberg zu gewinnen. Er wird also die musikalischen Geschicke unseres Rundfunksenders und vor allem unsere Sinfoniekonzerte leiten. Seine oft bewährte Initiative für neue Werke, die ihm europäischen Ruf verschaffte, wird unserem immer noch etwas gar zu konservativ eingeengten Musikleben wohltun. Wir können also auch hier mit wirklich gut begründeten Hoffnungen der Zukunft entgegengehen. Ansonst herrscht in den hiesigen Konzertsälen seit einigen Wochen schon fast gänzliche Stille. Ganz aus der Ferne klingt noch vom Karfreitag her eine im ganzen wohlgelungene Aufführung der Matthäus-Passion unter *Hugo Hartung* nach. Sie brachte ausnahmsweise kein Defizit, während sonst die Choraufführungen in letzter Zeit katastrophale pekuniäre Einbußen bedeuteten. Aus diesem Grunde hat man eine geplante Wiedergabe von Honeggers »König David« ganz fallen gelassen. *Otto Besch*

LENINGRAD: Leider erlitten die in den Monaten Februar bis Mai versprochenen Programme wieder Änderungen, die nicht

immer zugunsten der Qualität der Konzerte waren. Von den ausländischen Dirigenten hörte man unter *Abendroth* Strauß, Bruckner, Beethoven, Tschaikowskij u. a.; unter *Ansermet* hauptsächlich Strawinskij (zwei Stücke aus Mavra, Sacre de printemps) und neue Franzosen, ferner unter *Zemlinsky* das Requiem von Verdi mit Teilnahme des akademischen Opernchors und endlich *Honegger* als Dirigenten seiner eigenen Werke, von denen »Pacific« immer den größten Beifall findet. Einen sehr großen Eindruck, besonders in bezug auf Virtuosität, machte *Zecchi* (Italien) an seinem leider einzigen Klavierabend. In etwas minderem Grade, aber auch hohe Anerkennung fanden *Backhaus* und die Geiger *Szigeti* und *Ad. Busch.* Die ausführenden Künstler aus Moskau sandten uns erstens das *Stradivarius - Streichquartett,* das Quartette von Borodin, Tanejeff, Glasunoff, Schubert, Mossoloff, Beethoven und Tschaikowskij spielte, ferner *Scheidler,* der sich als eifriger und begabter Dirigent erwies, indem er die »Scheherazade« von N. Rimskij-Korssakoff, das »Poème d'extase« und ein jüngeres Poem von Skrjabin aufführte. Das letzte Werk, unbenannt und nicht gedruckt, ist dem thematischen Material nach der 3. Sinfonie von Skrjabin sehr nahe, aber ist noch in »pastoralen« Farben gehalten. Endlich gab es noch ein Klavierkonzert von *Lew Oborin,* den wir schon in der ersten Hälfte der Saison mit Vergnügen hörten.

Die Leningrader musikalischen Kräfte boten uns folgendes: unter *Malko* die 10. Sinfonie von Mjaskowskij (Moskau), ein Werk von leidenschaftlichem Temperament, »Fünf Lieder« von Schönberg (Gesang *Vyrlan*), »Die Penthesilea« von Wolf, das Konzert von Mossoloff und das Fugato von *Arapoff,* an Form sehr frei und vom traditionellen Fugato sehr abweichend.

Unter *Dranischnikoff* hörte man die 2. Sinfonie von Křenek, die im Publikum ebensoviel Beifall wie auch Ablehnung fand, zwei Poeme von *Karnowitsch* (»Das Ovalporträt« und »Ulabem«, beide nach Edg. Poë) und eine Suite von *Shiwotoff,* der eine interessante Begabung in der Instrumentation zu haben scheint. Zu bedauern ist, daß das zwanzigste Todesjahr von N. Rimskij-Korssakoff von der Staatlichen Philharmonie gar nicht gefeiert wurde, wenn man nicht die zwei geschlossenen Konzerte aus seinen Werken für die Mittelschulen rechnet.

Das *Staatliche Konservatorium* dagegen feierte dieses Jubiläum mit vier Konzerten aus Werken von N. Rimskij-Korssakoff (Kammeraufführung von Szenen aus den Opern »Weihnachten« und »Servilia«, Romanzen, sehr schön ausgeführt von *Maria Brian,* Trio »Die Libellen«, Fantasie für Violine und Klavier, Streichsextett, Blas- und Klavier-Quintett). Ferner gab es dort ein Konzert dem *Andenken von Dmitry* (Bruder des sehr bekannten Wassily) *Stassoff,* in dem nach einer Rede von Professor *Ossowsky* Werke von Glinka, Glasunoff, Borodin, Rubinstein, Rimskij-Korssakoff, Balakireff und Schumann aufgeführt wurden unter Glasunoff, der nach seiner langen Krankheit das erstemal den Dirigentenstock in die Hand nahm. *Georg Rimskij-Korssakoff*

LONDON: Es hat an Abwechslung nicht gefehlt. Zwar haben die Orchesteraufführungen, wie gewöhnlich, nach Ostern aufgehört, außer in Verbindung mit Chören. In dieser Gattung haben wir mindestens zwei hervorragende Werke zu verzeichnen, die Missa solemnis und Delius' Messe des Lebens, erstere durch die *Royal Choral Society* zum erstenmal unter der Leitung *Malcolm Sargents.* Das große Werk fand in den Händen dieses noch jungen und begabten Musikers eine würdige, eindrucksvolle Wiedergabe. Nicht ganz so glänzend, aber immerhin achtunggebietend gelang das edelste Chorwerk Delius' unter *Kumedy Scott* mit seinem *Philharmonic choir.* Ergreifend ist die lang anhaltende, ekstatische »Karfreitags«-Stimmung dieser Zarathustra-Auszüge vertonenden »Messe«, deren musikalischer Reiz mehr auf antiphonischer als auf kontrapunktischer Behandlung der Chor- und Einzelstimmen beruht, sodann aber auf der Delius eigentümlichen sanft gleitenden, kaleidoskopischen Harmonik und den satten Farben einer Orchestration, die leider nicht immer zur Geltung kam. Ein volkstümlicher Frauenchor, *The Royal Welsh Ladies choir* zeichnete sich durch Frische und Klangschönheit aus, und nicht minder volkstümlich gab sich der *Schweizer Jodelchor* »Edelweiß« in den naiven Schweizer Gesängen, deren Refrain den Virtuosen des einfachen und doppelten Jodlers jedesmal Gelegenheit gab, sich zu bewähren. Ein Konzert von Werken des jungen Amerikaners *Sam Barlow* ließ eine durchaus musikalische, aber noch unpersönliche Begabung erkennen, die vorläufig in Gesang, Klavier und Orchester nach berühmten Mustern arbeitet, aber Sinn für eine allerdings etwas sinnlich - schwüle Klangfarbe hat und in einer reizenden Voka-

lise mit Orchester (vortrefflich von Frau *Hochetz* gesungen und von *Anthony Bernards Chamber-Orchestra* begleitet) ihren Haupterfolg erntete. Einen in vollendeter Schönheit strahlenden Wolf-Abend bescherte uns *Elena Gerhardt* und einen eigenartigen, nachhaltigen Genuß *Reinhold v. Warlich* in Liedern von Pfitzner, Strauß und Jarnach, mit letzterem als feinen Begleiter am Klavier. Beide schöpfen tief, und die geistige Intensität des Komponisten hätte kaum einen gleichartiger gesinnten Darsteller finden können. Vortreffliches leistete auch die Schönberg-Verehrerin *Ruzena Herlinger*. *Segovia* entzückte wiederum in einem fast zweistündigen, aber noch als zu kurz empfundenen Gitarreabend. Das Farbenspiel seiner Vortragskunst grenzt ans Unglaubliche. Großartig wirkte das Klavierspiel der Frau *Kwast-Hodapp*, die phänomenales Können mit wahrer Musikalität verbindet. Die vortreffliche, aber kühle Cellistin *Alvin* hatte den guten Gedanken, Arnold Bax' schöne und meisterhaft gearbeitete Cellosonate zu spielen. Endlich sei noch eines interessanten Konzertes des *Entente Streichquartetts* gedacht, das neben Bax' Harfenquintett drei neue Lieder mit Quartett von Honegger und drei »Gebete« für dieselbe Kombination von André Caplet mit *Suzanne de Livet* zu Gehör brachte und mit diesen eigen- und neuartigen Gesängen einen durchaus berechtigten Erfolg davontrug. *L. Dunton Green*

MAILAND: Die *Corporazione delle nuove musiche* hat mit neuen Kompositionen bekannt gemacht: einer Sonate für Violine und Klavier von Ravel, welche nicht als unmittelbare Schöpfung und folglich als zu zerebral erschien, und einer Sonate für Klavier und Violoncello von Casella (die »bourrée« ist von entzückender Frische). Der *Coro Russo* erweckte mehr Interesse wegen der guten Ausführung als wegen der Schönheit der von ihm aufgeführten Musik. — Die Pianistin *Breslauer* verfügt über ein tüchtiges Können, doch erscheint ihr Spiel zuweilen nicht konzentriert genug. Das *Quartetto del Vittoriale* brachte als Neuheiten zwei Arbeiten von *Benvenuti* und *Jachino;* die erstere ist beweglich und klar, die zweite zeigt geringe Erfindungsgabe. Der Tenor *Slezak* wäre ein vollendeter Künstler, wenn er das Gesuchte und Gekünstelte vermiede. Ein sicherer Pianist ist *Guido Agosti*, besonders gut spielt er Chopin. *Luisa Rovere* brachte mit ihrer schönen Stimme neue Stücke von Pizzetti, Rocca und Guarino zum Vortrag. *Vecsey*, *Borowski*, *Backhaus*, *Zecchi*, *Busch*, *Kubelik*, *Flesch* und *Schnabel* sind so bekannt, daß es unnötig ist, auf ihre großen Vorzüge zurückzukommen. Sodann hebe ich den *Coro Sardo* hervor: ein Zusammenklingen guter Stimmen in typisch sardinischen Gesängen, ferner die Pianistin *Borgatti*, das *Trio Italiano* (Serato, Bonucci, Lorenzoni) in bekannten Arbeiten von Pizzetti und Guerrini, das *Trio Ranzato*, das uns ein neues, nicht sehr wertvolles Trio von Turina hören ließ. *Angioletta Roncallo* ist eine feinfühlende Interpretin der Musik von gestern und heute. In letzter Zeit hat sie verschiedene Stücke von Respighi, Pizzetti, Mortari und anderen schätzen gelehrt. Der Pianist *D'Erasmo* hat in einem der schönen Konzerte im Teatro del popolo (einer jedes Lobes würdigen Einrichtung unter Leitung des geschätzten Maestro *Carlo Gatti*) nochmals seine hervorragenden Eigenschaften bestätigt. Die ausgezeichnete Sängerin *Maragliano Mori* und der Cellist *Crepax* brachten neue Werke von *Castelnuovo Tedesco*, unter denen »I Nottambuli« für Cello und Klavier recht originell waren. Im Theater der Messe hatten wir vier Vorführungen von italienischer Musik, welche je dem 17., 18., 19. und 20. Jahrhundert gewidmet waren. Von besonderem Interesse für das 17. Jahrhundert war »Il Combattimento di Tancredi e Clorinda« von Monteverdi, für das 18. Cimarosas »L'italiana a Londra«, für das 19. »La Falce« von Catalani. (Allerdings bieten die Werke von Cimarosa und Catalani nicht genug Charakteristisches für die Jahrhunderte, die sie in Erinnerung bringen.) Schließlich war das 20. Jahrhundert vertreten durch die »Furie di Arlecchino« von *Lualdi* (zierlich und gefällig) und das Ballett Sumitra von *Pick Mangiagalli*. Wir hörten unter anderem auch das für Italien neue »Trittico Botticelliano« von *Respighi*, eine der glücklichsten und schöpferischsten Kompositionen des Meisters von Bologna. *Lodovico Rocca*

NEAPEL: Die selbständige Betriebsgesellschaft des Teatro San Carlo hat auch eine Organisation geschaffen, um am Schluß der Saison sechs Orchesterkonzerte zu geben. Diese Organisation besteht vorläufig allerdings nur darin, daß man von außen Kapellmeister beruft, sie mit zwei Proben ein Programm einstudieren läßt und dieses vorführt. Die ersten vier Konzerte leiteten die italienischen Kapellmeister *Guarneri* und *De Sabata*. Die letzten beiden *Hermann Wendel*. Er

hielt sich an das klassische Programm (abgesehen von einer bekannten Komposition von Respighi), fand aber in dem Orchester bei der Kürze der Vorbereitungszeit nur unvollkommene Hilfe. Die Kritik ist aber einmütig in dem hohen Lob Wendels, der ja in Italien schon seit zwanzig Jahren zu den beliebten Gastdirigenten des Augusteo in Rom gehört.

Maximilian Claar

PARIS: Die Monate Mai und Juni ziehen jedes Jahr eine Unzahl von Künstlern beider Kontinente nach Paris, so daß es unmöglich ist, auch nur einem Teil folgen zu können. In vierzehn Tagen hatte der »Konzertführer« nicht weniger als 87 öffentliche Konzerte verzeichnet, und dann gibt es noch eine Menge von Privatveranstaltungen. Die Hauptcharakteristik dieser Saison ist hinsichtlich der Programme das Fehlen von Neuem. *Straram*, der seine Konzerte beendete, brachte das Mozartsche Requiem und drei Suiten: von Milhaud, Bloch und Roussel. — In den Philharmonischen Konzerten hat *Franz v. Hoeßlin* Wagner und Beethoven dirigiert. — Die *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* begnügten sich damit, Händel, Beethoven, Wagner und Strauß zu spielen, sie ernteten ganz unerhörten Erfolg und setzten die Musiker, die in Mengen gekommen waren, um ihnen zuzujubeln, durch die Virtuosität ihres unvergleichlichen Orchesters in Erstaunen. — Am Tage darauf spielte die *Wiener Staatskapelle* unter *Schalk* ebenfalls die Fünfte von Beethoven und enthüllte uns eine blasse Sinfonie von Schmidt. — Mengelberg ließ Tschaikowskijs »Pathetische« hören, die man in Paris nie recht leiden mochte. Die Haager Gesellschaft »*Excelsior*« führte unter *Diamant* Bachs Matthäus- und Johannes-Passion auf. *Bruno Walter*, der im Champs-Elysés den Mozart-Zyklus leitet, brachte Mahlers 4. Sinfonie und *Strawinskijs* Concerto, das der Komponist selbst spielte. *Thomas Beecham* widmete einen Abend Mozart und *G. Poulet* begann auch mit einem Mozart-Sinfonienzyklus mit *Wanda Landowska* als Solistin des ersten Abends. Mozart ist an der Tagesordnung und auch Schubert bei den Sängern. Die einzigen markanten Neuigkeiten sind Honeggers »Judith«, ein Werk, das bisher in Paris unbekannt war und für das Konzert eingerichtet wurde, wie unlängst desselben Komponisten »Le Roi David« und »Un Miracle de Notre-Dame«, eine sinfonische Orchestersuite aus »L'Impératrice aux rochers«, ursprünglich als Szenenmusik zum Drama von Saint-Georges de Bouhelier in der Opéra aufgeführt.

Von den großen Virtuosen, die sich in den letzten Wochen hören ließen, will ich nur *Titta Ruffo*, *Batalla*, *Kreisler* und *Horowitz* nennen. — Die »Ondes musicales« von *Martenot* rufen lebhaftes Interesse hervor. Ist es das Instrument oder gar die Musik der Zukunft?

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: Das große Ereignis war *Furtwängler* mit den *Berliner Philharmonikern* zum ersten Male in Rostock! Die Meisterschaft der Stabführung, die bezwingende Persönlichkeit des wahrhaft schöpferischen Dirigenten, der in seinem Orchester das vollendete Ausdrucksmittel seines künstlerischen Willens hat, machte tiefsten Eindruck. Zum Vortrag gelangten das 5. Brandenburgische Konzert von Bach, wobei Furtwängler den Cembaloteil spielte, »Don Juan« von Richard Strauß und Beethovens c-moll-Sinfonie. — Kapellmeister *Schmidt-Belden* führte im Chorkonzert Händels Salomo auf, dessen Textbuch zur Entfaltung reicher Ausdrucksfähigkeit Gelegenheit bietet, indem neben den fürs Oratorium unentbehrlichen Lob- und Jubelchören die verschiedenartigsten Gemütsregungen wirksam vertont sind. *Lehrergesangverein* und *Bach-Chor* hatten sich mit sangeskundigen Damen und Herren aus der Stadt zu einem ausreichend besetzten Chor vereinigt. *Zeuner - Rosenthal*, seine *Gattin* und *Agnes Liesche* sangen die Einzelrollen. — Der *Rostocker Orchesterverein* unter Konzertmeister *Eugen Böhme* machte sich mit der Erstaufführung von Webers C-dur-Sinfonie sowie einiger unbekannter Jugendwerke Richard Wagners (Menuett aus der Sonate B-dur, Adagio für Klarinette, Konzertouvertüre in d-moll) verdient. Diese Ouvertüre schrieb Wagner 1831 »nach dem jetzt etwas besser verstandenen Vorbilde Beethovens«, und die Allgemeine musikalische Zeitung lobte: »in der Tat, der junge Mann verspricht viel: die Arbeit ist nicht bloß klingend, sie hat Sinn und ist mit Fleiß und Geschick, mit sichtbarem Streben nach dem Würdigsten gefertigt.« — Zwei Kammermusikabende waren dem Andenken Schuberts gewidmet, wo u. a. das selten gehörte Oktett in F-dur für Streicher, Klarinette, Horn und Fagott zum erstenmal gespielt wurde.

Wolfgang Golther

STETTIN: Ur- und Erstaufführungen heimischer Kräfte bieten der *Stettiner Musikverein*, der *Lehrergesangverein* und die *Theater-*

gemeinde unter der Leitung des städt. Musikdirektors *Robert Wiemann*.
Der Musikverein brachte an neuen Chorwerken Mahlers Lied von der Erde mit *Paula Werner-Jensen* und *Henke*, von Wolf-Ferrari »Das neue Leben« mit *Hannel Lichtenberg* und *Hermann Schey*, von Robert Wiemann »Zarathustras Nachtlied«, die Baritonpartie ebenfalls von Hermann Schey gesungen. An Orchesterneuheiten erklangen: Hausegger »Wieland der Schmied«, Dvořáks Violinkonzert a-moll, Solist *Hans Bassermann*. In der Theatergemeinde wurde »Harold in Italien« von Berlioz (Bratsche *Fridolin Klingler*) erstaufgeführt. In der Wagner-Gedächtnisstiftung brachte das *Philharmonische Orchester* unter *Bruno Walter* die 4. Mahler-Sinfonie. Eine Neuheit enthielt das Programm des *Leipziger Gewandhaus-Quartetts*: Curt Thomas op. 5 f-moll.
Der *Madrigalchor* unter *Friedrich Giese* spezialisierte sich auf die vorbachische Zeit und der Lehrergesangverein auf das Sondergebiet der Moderne, aus dessen Programmen als *Ur-* oder *Erstaufführungen* zu verzeichnen sind: Strässer »Ein Tag im goldenen Licht«; Wiemann, Jägerlied für Chor und 4 Hörner; Trunk »Deutschland«; Nagler »Deutscher Glaube«. *Margarete Kuck*

WEIMAR: Das Endergebnis der acht Sinfoniekonzerte der Weimarischen Staatskapelle ist sehr geringfügig. *Ernst Praetorius* setzte seine Ehre darein, möglichst viele Werke für Weimar zum »ersten Male« aufzutischen, ohne zu bedenken, daß in der Kunst nur die Qualität entscheidet. Unter diesen Umständen leiden seine Programme oft unter unbegreiflichen Stilwidrigkeiten. Da er zudem als glänzender Virtuos und heißblütiger Ausdeuter der Klangrauschmusik seit Wagner der klassischen und romantischen Epoche mehr mit dem Intellekt als dem Herzen gegenübersteht, kann man die scharfe Opposition begreifen, die er in der gesamten musikalischen Presse Thüringens mit Recht findet. Aus den letzten uninteressanten Programmen seien Kaminskis »Magnificat« und Graeners von *Walter Schulz* prachtvoll gespieltes Violoncellokonzert op. 78, dessen abseits gehendes Adagio seinesgleichen in der modernen Violoncelloliteratur sucht, herausgehoben. Die Wolf-Schubert-Feier des *Reitz-Quartetts* ward zum festlichen Ereignis. *Walter Rein* an der Spitze des *Lehrergesangvereins* gewährte einen lehrreichen Einblick in das Chorschaffen der ernsten Modernen. *Otto Reuter*

WIEN: In einem Gesellschaftskonzert führte *Robert Heger* sein »Friedenslied« auf, ein ernstes, würdiges Werk für Solostimmen, Chor und großes Orchester. Hauptttugend der Komposition ist ihr eminentes Gefühl für Stil, Charakter und Ebenmaß einer großen oratorischen Schöpfung; solches Gefühl ist heute, wo die Begriffe schwanken und die Formen mehr denn je ineinander fließen, sehr selten geworden. Heger hat den ruhigen und sicheren Blick dafür; er weiß, wie ein modernes Oratorium beschaffen sein, wie es klingen, wie es aussehen muß. Und, was das wichtigste ist, er weiß das innerlich Geschaute auch in die Wirklichkeit umzusetzen. Wuchtige Architekturen, breite Flächen, die gerade nur so viel an plastischen, malerischen oder zeichnerischen Einzelheiten erhalten, daß der ruhige Eindruck des Ganzen nicht gestört wird; gegenständliche Thematik, die nicht um jeden Preis interessant sein will und lieber unpersönlich bleibt, ehe sie individuelle Verweichlichung oder Verzärtelung zuließe; solide Harmonik, die auf klarem, diatonischem Grundempfinden ruht, die Errungenschaften akkordischer Trübungen und Brechungen aber keineswegs verschmäht; endlich eine festgefügte Satztechnik, die gleichermaßen von kontrapunktischen wie von homophonen Impulsen bewegt wird. So ordnet sich alles zu starker, echt oratorischer Wirkung, und schließlich: da und dort glänzt auch ein zündender Funke auf, der, ohne gerade Genieblitz zu sein, Leucht- und Wärmekraft aus der Esse einer echten Begabung, einer ehrlichen, schöpferischen Phantasie erhält. In jener Sphäre, die nicht nur den großen Genietaten vorbehalten ist, hat Hegers »Friedenslied« die Geltung einer außerordentlichen Erscheinung. — »Herzgewächse« heißt der Titel eines *Schönbergschen* Gesangsstückes für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe, das, aus der vorletzten Periode des radikalen Meisters stammend, in einem der »gemischten« Kammermusikkonzerte *Kolisch-Steuermann* zur *Uraufführung* gelangte. Das Gedicht ist von Maeterlinck und träumt von einer mondlichtweißen Lilie, die sich über »Blatt geword'nem« Leid aufrichtet. Eine impressionistische Komposition, aus diffusen Farbenspritzern und bizarren Linien zusammengefügt, das Wort mit peinlicher Akribie im Notenbilde versinnbildlichend; wenn beispielsweise zum Gedanken der sich emporrichtenden Lilie die Singstimme einen Aufstieg vom kleinen b zum dreigestrichenen c auszuführen hat. Aus

mystischem Dunkel wird unter feierlicher, atonal raschelnder Begleitung eine gespenstige Papierblume sichtbar, ein saftloses Gewächs, ohne lebendigen Duft, aber mit komplizierten Essenzen besprengt, ein herzloses »Herzgewächs«, ein künstliches Gebilde, dem auch die ausgezeichnete Sängerin *Marianne Rau-Hoeglauer* keine Seele einzuhauchen vermochte, wiewohl ihrer wahrhaft verblüffenden, unwahrscheinlichen Kopftontechnik auch das Unmögliche möglich zu sein scheint. — Mit vergnügtem Behagen hörte man die »Zeitungsausschnitte«, die *Hans Eisler* für Singstimme mit Klavierbegleitung komponiert hat. Atonale Spitzfindigkeiten über Banales oder Gespreizt-Einfältiges, das zu vertonen sonst nicht gerade allgemeiner Brauch ist. Aber, kein Zweifel, eine fingerfertige Begabung wie Hans Eisler kann mit dem Volapük einer neuzeitlich unpersönlichen Tonsprache auch zu ausgesuchten Absurditäten amüsante, musikalische Spassetteln machen. Ihnen alles Schale benommen und sie als erlesene Delikatessen präsentiert zu haben, war das Verdienst der liebreizenden Sängerin *Margot Hinnenberg-Lefebre*. Als hätte sie eine schmeichelnde Zärtlichkeit auf den Lippen, formte sie mit süßer Stimme und verbindlichem Lächeln diese gaminhaften Kompositionen; und aus den sanglanten Bosheiten wurden zahme Miniaturen, lustige Epigramme, die die Zuhörer der Reihe nach da capo verlangten.

Heinrich Kralik

ZWEIBRÜCKEN: In diesem Jahr war das reizende Grenzstädtchen Zweibrücken die Feststadt, in deren Mauern das *IV. Pfälzische Musikfest* stattfand. Die neue große Festhalle, die erst im vorigen Jahr eingeweiht worden ist, machte es möglich, ein so groß angelegtes, dreitägiges Musikfest unmittelbar an der pfälzischen Westgrenze zu veranstalten. Das Fest selbst stand im Zeichen *Franz Schuberts*. Alle musikalischen Triebkräfte des Pfälzer Landes hatten sich zusammengeschlossen und zeigten sich bemüht, Sinn und Zweck des Musikfestes so zu erfüllen, daß es zu einem Erlebnis werden mußte. Ein sorgfältig ausgewähltes Programm suchte in wesentlichen Werken den Geist des deutschen Liedschöpfers zu bannen. Im Mittelpunkt des Festes stand das rührige *Pfalzorchester*, das unter der Leitung von *Ernst Boehe* prachtvolle Leistungen hervorbrachte. Das erste Konzert bot die Es-dur-Messe und die große C-dur-Sinfonie. Um die Messe mühten sich der gemischte Chor des Theater- und Musikvereins Zweibrücken, der gemischte Chor der Gesellschaft der Musikfreunde Saarbrücken, das Pfalzorchester und die Solisten *Lotte Leonard*, *Jula Berl-Lilienfeld*, *Karl Erb* und *Fritz Schweinsberg*. Die musikalische Leitung lag bei *Gustav Bensch*. Leider gelang die Messe am wenigsten gut. Zu einem Höhepunkt wurde dagegen die Aufführung der Sinfonie unter Ernst Boehes Direktion. Das zweite Konzert war ausschließlich der Kammermusik Schuberts gewidmet. Es brachte vor allem den wesentlichsten Schubert, den Begründer des deutschen Kunstliedes. An erster Stelle muß da *Karl Erb* genannt werden, der die stärkste Leistung des ganzen Festes bot. Neben Erb sang *Lotte Leonard*. Die Kammermusikvereinigung des Pfalzorchesters spielte dazwischen in bester Besetzung das große Oktett opus 166.

Das dritte Konzert bot zunächst einem prachtvoll geschulten Männerchor unter der künstlerisch vollendeten und temperamentvollen Leitung des pfälzischen Bundeschormeisters *Chr. Ott*, Zweibrücken, Gelegenheit, den ungünstigen Eindruck des ersten Chorkonzertes (Es-dur-Messe) auszugleichen. Ott ist wirklich ein ungewöhnlich begabter Musiker, ein Gestalter, der bei aller Einzelarbeit den Blick auf das Wesentliche des Ganzen gerichtet hält. Zwischen diesen Perlen Schubertscher Männerchormusik lagen andere Köstlichkeiten: Karl Erb sang mit berückender Klarheit und Innigkeit die Tenorarie »Totus in corde langueo« (für Tenor und Orchester), die man wie einen Gruß Schuberts an das 18. Jahrhundert, an Mozart selbst empfindet. In der folgenden Aufführung der »Unvollendeten« verstärkte sich der Eindruck, den die Aufführung der C-dur-Sinfonie hervorgerufen hatte. Lotte Leonard brachte zum Abschied »Der Hirte auf dem Felsen«.

Adolf Raskin

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

»Egon und Familie, kein Familiendrama von Chr. Morgenstern« heißt eine neue Zehnminuten-Oper von *Ernst Toch.*

Hermann Hans Wetzler beendete eine Oper »Die baskische Venus«, deren Text *Lini Wetzler* nach Mérimée schuf. Das Werk wird in der kommenden Spielzeit in Leipzig zur Uraufführung gelangen.

Wagner Régeny hat zwei kurze dreiaktige Opern vollendet: »Moschopulos« (Libretto von *Franz Pocci*) und »Der nackte König«, zu der *Vera Braun* nach dem Andersenschen Märchen den Text schuf.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Das aus dem Jahre 1728 stammende englische Theaterstück »The beggar's Opera« kommt in der deutschen Fassung von *Bert Brecht* und mit Musik von *Kurt Weill* als Eröffnungsvorstellung im *Theater am Schiffbauerdamm* zur *Uraufführung*.

HEIDELBERG: *Felix Weingartners* Opern »Dorfschule« und »Meister Andrea« gelangen noch in dieser Spielzeit am *Städtischen Theater* zur *Erstaufführung*.

* * *

Die von Rolf Lauckner und Fritz Busch neubearbeiteten *Schubert-Opern* »Der treue Soldat« und »Die Weiberverschwörung« gelangen im Schubert-Jahr an folgenden Bühnen zur Aufführung: Bremen, Dessau, Basel, Altenburg, Plauen, Chemnitz, Bremerhaven, Brünn, Darmstadt, Braunschweig, Duisburg und London.

Křeneks »Jonny spielt auf« ist in den Spielplan der ukrainischen staatlichen Opernhäuser in *Charkow* und *Kiew* aufgenommen worden.

KONZERTE

AUGSBURG: Die *Augsburger Singschule* hatte ihren um Johanni altherkömmlichen »Junggesang« heuer am 22., 24. und 25. Juni im Ludwigsbau. Mitwirkende waren 1600 Jugendstimmen und das Städtische Orchester. — Am 17. Oktober ist ein Besuch Augsburgs und seiner Singschule seitens der in *München* tagenden *VII. Reichsschulmusikwoche* in Aussicht genommen.

DORTMUND: *Jennie v. Thillot* sang in einem Konzert des Berliner Sinfonieorchesters hier erstmalig Gesänge mit Orchester von *Sibelius*.

FLENSBURG: *Kurt Barth* leitete das von der städtischen Musikdirektion veranstaltete dreitägige *Max-Reger-Fest* mit großem Erfolg.

FRANKFURT a. M.: *Heinz Jolles* wird im Oktober das gesamte Klavierwerk *Schuberts* in fünf Abenden darstellen.

WIEN: Durch die *Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Staatsoper* wurde *Wilhelm Jergers* Suite im alten Stil für 13 Bläser unter Leitung des Komponisten erstmalig aufgeführt.

* * *

Der frühere Erste Kapellmeister der Dresdner Staatsoper, *Fritz Reiner*, seit fünf Jahren Leiter des Sinfonie-Orchesters in *Cincinnati*, hat in diesem Winter zum erstenmal auch einen Zyklus von Konzerten als fest verpflichteter Dirigent des berühmten *Philadelphia-Sinfonie-Orchesters* geleitet. Er wurde, als Vertreter von Stokowsky, vom Publikum und der Presse herzlich gefeiert.

TAGESCHRONIK

Die »*Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928*« (früher »Donaueschinger Kammermusikaufführungen«) findet vom 13.—15. Juli statt und umfaßt zwei Konzerte, die neue Möglichkeiten auf dem Gebiete der *Orgel* (in Werken von Fidelio Finke, Hans Humpert, Ernst Pepping, Philipp Jarnach) und der *Kammerkantate* zeigen wollen (Solo- und Chorkantaten mit Kammerorchester von Ernst Roters: »Reisebriefe eines Artisten«; Hugo Herrmann: »Galgenlieder«; Darius Milhaud: »Die Rückkehr des verlorenen Sohnes«; J. M. Hauer: »Wandlungen«). Das Programm bringt ferner eine Experimental-Vorführung »*Film und Musik*« und einen Abend mit *Kammeropern* »Saul« von Hermann Reutter, »Tuba mirum . . .« von Gustav Kneip, »In zehn Minuten« von Walter Gronostay, »Der Held« von Alexander Mossolow. Künstlerische Leitung: Heinrich Burkard, Josef Haas, Paul Hindemith.

In Verbindung mit der »Deutschen Kammermusik« findet vom 9.—15. Juli in Baden-Lichtental eine Tagung »*Deutsche Jugendmusik*« der *Musikantengilde* unter Leitung von Fritz Jöde statt.

Auskunft: *Heinrich Burkard, Deutsche Kammermusik Baden-Baden.*

Der *Verband deutscher Orchester- und Chorleiter* hat am *20. Mai in Schwerin* seine *ordentliche Hauptversammlung* abgehalten. Der bis-

herige Vorstand wurde einstimmig wiedergewählt, und zwar als Vorsitzender Wilhelm Furtwängler, als geschäftsführender Vorsitzender Rudolf Cahn-Speyer, als Beisitzer Hermann Abendroth, Siegmund v. Hausegger und Peter Raabe.

Im Rahmen der Bildungsabteilung des *Johannesstiftes in Spandau* ist unter Mitwirkung maßgebender Persönlichkeiten eine *Evangelische Schule für kirchliche Volksmusik* gegründet worden. Die Schule stellt sich bewußt auf die Aufgaben ein, die der evangelischen Gemeinde- und Jugendpflege aus der Verbindung mit der Erneuerungsarbeit der Singbewegung erwachsen. Als Leiter der Schule ist Dr. *Fritz Reusch* berufen worden. Anfragen sind zu richten an die *Geschäftsstelle der Schule, Fernruf Spandau* 4141.

Die diesjährigen *Bühnenfestspiele zu Bayreuth* bringen eine dreimalige Darstellung des »Ring des Nibelungen« (22.—26. Juli, 1. bis 5. August, 12.—16. August), außerdem je fünf Aufführungen von »Parsifal« und »Tristan und Isolde« (und zwar erstere am 20. und 29. Juli, 1., 9. und 19. August, letztere am 19. und 28. Juli, 6., 10. und 18. August). Die Orchesterleitung verteilt sich, wie im Vorjahr, auf *Karl Muck, Siegfried Wagner, Franz v. Hoeßlin* und *Karl Elmendorff*. Auskunft erteilt der *Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele Bayreuth*.

Im Rahmen des von der Stadt *Nürnberg* veranstalteten *Bach-Festes* vom *13. bis zum 15. Juli* werden in den unter Leitung *Christian Döbereiners* stehenden zwei Konzerten (große und kleine Kammermusik) u. a. aufgeführt: Konzert für zwei, drei und vier Cembali; 2. und 3. Brandenburgisches Konzert; berücksichtigt werden auch J. S. Bachs Vorgänger und Zeitgenossen.

Jaques-Dalcroze beabsichtigt in der Zeit vom *1. bis 4. August in Genf* einen *Sommerkurs* für die deutschen Schüler und ausgebildeten Lehrer sowie für Musikstudierende und Freunde der Sache abzuhalten. Prospekte versendet auf Wunsch das Sekretariat des Institutes Jaques-Dalcroze, Genf.

* * *

Unter dem Ehrenschutz des österreichischen Bundespräsidenten findet im *Juli und August d. J.*, veranstaltet von der *Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg*, in den Räumen des dortigen *Mozart-Hauses* eine *Zauberflöten-Ausstellung* statt, die ein vollständiges musikhistorisches, literarisches und bühnengeschichtliches Bild der Entstehung der Oper, der Erstaufführungen und des Fortlebens des Werkes bis zur Gegenwart geben soll.

Im *Passauer Dom* wurde zu Pfingsten durch den Bischof von Passau die *größte Orgel der Welt* (208 Register, 17000 Pfeifen) feierlich eingeweiht.

Orgeleinweihung in der Magdeburger Stadthalle. Die Magdeburger Stadthalle, vor knapp einem Jahr der öffentlichen Benutzung übergeben, ist endlich ganz fertig: die *Orgel*, an der seit Monaten (von der Firma *Sauer in Frankfurt a. M.*) gebaut wurde, konnte mit einem großen und eindrucksvollen Eröffnungskonzert der Öffentlichkeit vorgeführt werden. Das innenarchitektonische Bild ist respektabel; bei Enthaltung von jedem falschen Schein wurde, allein durch sinnvolle und zweckmäßige Anordnung der einzelnen Stimmkörper, der sachliche Eindruck eines aus dem Werkmaterial heraus gesteigerten großartigen Ornamentes erzielt. Im Vordergrund stehen, beiderseitig flankiert von den mattfarbig getönten Schwelljalousien, die großen Holzpfeifen (deren höchste zehn Meter mißt), zwischen denen hindurch das eigentliche Pfeifenwerk, rhythmisch gegliedert, bruchstückweise zu sehen ist. Mehr als zehntausend Pfeifen mit 131 Registern, ein akustisch sehr klug eingebautes *Fernwerk*, ein (von dem Magdeburger Organisten *Georg Sbach* entworfener) Spieltisch, der versenkbar ist und mit größtem technischen Raffinement ausgestattet wurde, selbstverständlich elektrischer Betrieb, ermöglichen der Registrierkunst des Organisten wahre Triumphe schöpferischer Interpretation. Einen einleuchtenden Beweis dafür lieferte Georg Sbach bei dem Einweihungskonzert; er spielte von J. S. Bach die Tokkata, Adagio und Fuge in C-dur und Max Regers Introduktion, Passacaglia und Fuge in e-moll mit meisterhafter Technik in abstrakter Geistigkeit bei voller Ausnutzung aller Klangmöglichkeiten. Unter Leitung von *Walther Beck* kamen an diesem Abend noch Händels Konzert in A-dur für Orgel und Orchester und »Also sprach Zarathustra« von Richard Strauß zur Aufführung, wobei freilich der Wunsch offen blieb, das wunderbare Instrument recht bald in Wettbewerb mit einem kongenialeren Orchester zu erleben. *L. E. R.*

Aus dem *Internationalen Wettbewerb*, den die *Columbia Phonograph Company Limited* (Neuyork) anläßlich der *Schubert-Zentenarfeier* ausgeschrieben hatte, gingen in der *deutsch-holländischen Zone* als *Preisträger* hervor: 1. Preis (750 Dollar): *Hermann Wunsch*, Berlin, »Sin-

fonie«; 2. Preis (250 Dollar): *Kurt v. Wolfurt*, Berlin, »Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart«; 3. Preis (Ehrenzeugnis): *Joh. C. Berghout*, Arnheim (Holland), »Symphonie« G-dur.

Der *Grazer Männergesangverein* hat beschlossen, anläßlich des Schubert-Gedenkjahres und der 800-Jahrfeier der Stadt Graz im Einvernehmen mit der Stadtgemeinde im Stadtpark einen *Schubert-Brunnen* errichten zu lassen.

Die *Evangelisch-lutherische Kirche im Hamburgischen Staate* will bei der Feier ihres Reformationsjubiläums im Jahre 1929 eine neue Kantate aufführen. Sie fordert deutsche evangelische Komponisten auf, sich an einem *Wettbewerb* hierfür zu beteiligen. Es ist ein Preis von 1000 Mark und ein zweiter von 500 Mark ausgesetzt. Die Kompositionen müssen bis zum 1. November 1928 in den Händen des Kirchenrats sein. Die näheren Bedingungen sind beim Kirchenrat, Hamburg 1, Jakobikirchhof 26, unentgeltlich anzufordern.

Für die *Intimen Kunstabende der Musik in Nürnberg 1928/29* können Kompositionen eingereicht werden. In Betracht kommen *Lieder für Sopran* mit Klavierbegleitung oder mit Begleitung anderer Instrumente, *Klavierwerke, Werke für Violine und Klavier.* Alle Einsendungen bitte zu richten an Kapellmeister *M. Rümmelein, Nürnberg, Mittl. Pirkheimerstraße* 47.

In einer Stadtverordnetensitzung wurde die Aufrechterhaltung des *Stadttheaters* und *Orchesters* von *Zwickau*, deren Existenz durch die Finanzlage der Stadt in Frage gestellt war, beschlossen.

Auf der Feier zu Ehren seines 70. Geburtstages in der Hochschule für Musik in Berlin wurde *Siegfried Ochs* die Mitteilung, daß ihm von der Regierung *bis zu seinem Lebensende ein Ehrensold* gewährt werden würde.

Professor Joseph Renner, Komponist, Domorganist und Dozent an der Kirchenmusikschule zu Regensburg, feierte am 17. Februar seinen 60. *Geburtstag*. Seine Vaterstadt Regensburg ehrte ihn durch die Zuerkennung eines *Ehrensoldes in Höhe von 1200 Mark* jährlich auf Lebensdauer.

Zum Intendanten des Stadttheaters *Görlitz* wurde der Intendant des Stadttheaters Frankfurt a. d. O. *Walter O. Stahl* gewählt. — Der bisherige Erste Kapellmeister des Frankfurter Opernhauses, *Klaus Nettstraeter*, wurde als Nachfolger des Generalmusikdirektors Franz Mikorey an das Landestheater *Braunschweig* verpflichtet.

Dem außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der *Universität Berlin* Dr. *Kurt Sachs* ist ein Lehrauftrag zur Vertretung der Instrumentenkunde erteilt worden. — Der bisherige außerordentliche Professor für Musikwissenschaften und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Kiel Dr. *Fritz Stein* wurde zum *ordentlichen Professor* ebenda ernannt. — Der Abteilungsleiter an der Städtischen Musikhochschule zu Mainz, Studienrat *Heinrich Werlé*, wurde als Dozent an das *Pädagogische Institut Leipzig* berufen. — Privatdozent Dr. *Walther Vetter* von der Universität Breslau ist vom Kultusministerium beauftragt worden, den durch die Berufung Arnold Scherings an die Universität Berlin frei gewordenen *Hallischen Lehrstuhl für Musikwissenschaft* und die *Leitung* des *Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Halle* vertretungsweise für das Sommersemester zu übernehmen. — Die Pianistin *Else C. Kraus* hat eine Berufung an die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin* angenommen.

TODESNACHRICHTEN

BADEN-BADEN: Im Alter von 73 Jahren verschied *Cäcilie Mohor-Ravenstein*, eine der bedeutendsten Sängerinnen der Wagnerschen und nachwagnerschen Zeit.

BERLIN: *Wolfgang Graeser*, der hochbegabte junge Musikwissenschaftler, in ganz Deutschland erst unlängst durch seine Neuordnung von Bachs »Kunst der Fuge« bekanntgeworden, hat seinem jungen Leben ein Ende bereitet. Tief erschüttert bringen wir diese Nachricht. Auf das Werk des jungen Graesers, das, obwohl nun unabgeschlossen, fortdauern wird, werden wir noch oft Gelegenheit finden, unsere Leser hinzuweisen. Mit dem Tode Graesers, der ein Alter von nur 21 Jahren erreicht hat, geht eine der schönsten Hoffnungen für den Nachwuchs der Musikwissenschaft dahin.

HALBERSTADT: Hier starb Musikdirektor *Fritz Hellmann*. Als Dirigent der Militärkapelle des ehemaligen 27. Infanterieregiments war er über die Grenzen seiner Garnisonstadt hinaus bekannt.

LENINGRAD: In der Krim starb im 57. Lebensjahr der Volkskünstler der armenischen Sowjet-Republik, der Komponist *Alexander Spendiarow*.

WARSCHAU: Während eines Konzertes in der Philharmonie ist der Kritiker, Komponist und Dirigent *Julius Wertheim* am Dirigentenpult einem Herzschlag erlegen.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Alexandrow, Anatol: op. 32 Klassische Suite. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Jalowicz, Roger: Hyde-Park. Deskriptive Suite. Bosworth, Leipzig.
Ketelbey, Albert W.: Scenes of the cinema (Film-Suite). Bosworth, Leipzig.
Knipper, Lew.: op. 12 Nr. 1 Präludium-Scherzo. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Kornauth, Egon: op. 13 Sinfon. Ouvertüre. Universal-Edition, Wien.
Mraczek, J. G.: Variété. Szenen. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Weißberg, Julia: op. 13 Ein Märchen (Fingerhütchen). Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

b) Kammermusik

Bossi, M. Enrico: S. Caterina di Siena. Poemetto p. Viol. e Pfte. Euterpe, Stuttgart.
Donath, Gustav: Sonate (G) f. Viol. u. Pfte. Doblinger, Wien.
Dressel, Erwin: Suite f. V. u. Pfte. Hofmeister, Leipzig.
Evsseev, S.: op. 15 Sonate-Conte (cis) f. V. u. Pfte. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Faißt, C.: op. 22 Deutsche Suite (c) f. V. u. Pfte. F. Müller, Karlsruhe.
Labrosa, Mario: Trio p. Pfte., V. e Vcello. Univers.-Edition, Wien.
Rhené-Baton: II. Sonate (A) p. Piano et Viol. Durand, Paris.
Ropartz, J. Guy: III. Sonate (A) p. V. et Piano. Durand, Paris.
Schirinskij, V.: op. 6 Sonate f. V. u. Pfte. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Schostakowitsch, D.: op. 11 2 Stücke f. Streichoktett. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers. -Edit., Wien.
Schulhoff, Erwin: Divertissement f. Ob., Klarin. u. Fag. Schott, Mainz.
Villa-Lobos, H.: II. Trio p. Piano, V. et Vc. Eschig, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Adler, Erich: Ein Alltag. Vier Skizzen f. Klav. Hohler & Schaefler, Karlsbad.
Ambramskij, Alex.: Sonate f. Klav. Russ. Staatsverlag, Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Auric, George: Petite Suite p. Piano. Heugel, Paris.
Bortkiewicz, Serge: op. 37 Tausend und eine Nacht. Oriental. Ballettsuite f. Pfte. Rahter, Leipzig.
Butting, Max: op. 33 Fünfzehn kurze Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.
Chaminade, C.: Petite Suite p. Piano. Enoch, Paris.
Dressel, Erwin: 10 Klavierstücke. Hofmeister, Leipzig.
Dupuys, Sylvain: Poème p. Vc. avec orch. Salabert, Paris.
Fricke, Richard: op. 91 Hirtenmusik f. 2 Klarin. od. Oboe u. Engl. Horn und Orgel. Oppenheimer, Hameln.
Harsanyi, Tibor: Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Kaufmann, Louis: Romantische Variationen üb. ein frei bearb. ukrainisches Volkslied f. Pfte. Schubert-Haus, Wien.
Levin, Sara: Sonate f. Pfte. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Lopatnikow, Nikolai: Sonatine f. Pfte. dsgl.
Mel-Bonis: Miocheries, 14 scènes enfantines p. Piano. Eschig, Paris.
Nabokoff, Nicolas: Sonate p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Niemann, Walter: op. 113 Phantasien im Bremer Ratskeller. Ein Zyklus f. Pfte. Peters, Leipzig.
Olenin, A.: op. 28 Préludes prairiales. Quatre pièces p. V. et Piano, Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Reutter, Hermann: op. 28 Kleine Klavierstücke. Schott, Mainz.
Schechter, B.: op. 5 II. Sonate p. Piano. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Schulhoff, Erwin: Sonate I f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
—: Sonate II f. Pfte. Chester, London.
Scott, Cyrill: Violin-Konzert. Schott, Mainz.
Szudolski, Marius: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema f. Pfte. Edit. Vienna, Wien.
Turina, Joaquini: Mallorca-Verbena Madrilena p. Piano. Rouart, Lerolle et Cie., Paris.
Villa-Lobos, H.: Grand Concerto p. Vc. Eschig, Paris.
Voldan, Bedřich: op. 18 Concerto piccolo f. Viól. m. Pfte. Bosworth, Leipzig.
Windsperger, Lothar: op. 39 Konzert f. Viol. Schott, Mainz.
Winkler, Julius: Kadenz zum V.-Konzert v. Brahms. Doblinger, Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Auric, Georges: Les oiseaux Comédie musicale d'après Aristophane. Heugel, Paris.

Bittner, Julius: Der unsterbliche Franz. Vier volkstüml. Lieder mit Schubertscher Musik. Dichtung v. Ernst Decsey. Weinberger, Wien.

Milhaud, Darius: Der befreite Theseus. Minuten-Oper in 6 Szenen. Univers.-Edit., Wien.

Weinberger, Jaromir: Schwanda, der Dudelsackpfeifer. Volksoper. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Angerer, Eugen: Aus Kindertagen. 5 Kinderlieder ein- od. zweistimmig m. Pfte. Halbreiter, München.

Baumann, Ludwig: Kantate »Wie liegen die Helden erschlagen« m. Orch. F. Müller, Karlsruhe.

Brauneis, Jos.: Wandrer sind wir alle. 20 Lieder nach Dichtungen v. F. K. Ginzkey f. Ges. m. Pfte. Edition Vienna, Wien.

Doyen, Albert: Le chant d'Esaïe le prophète p. soli, chœur, org. et orch. Heugel, Paris.

Janaček, Leo : Festliche Messe. Univers.-Edit., Wien.

Kromolicki, Jos.: op. 13 Salve mater. 5 deutsche Mariengesänge f. gem. Chor. Pustet, Regensburg.

Mattiesen, Emil: op. 16 Der Pilger. Ein Lieder-Zyklus f. Singst. u. Pfte. Peters, Leipzig.

Nagler, Franziskus: op. 112 Geistl. Lieder f. gem. Chor. Otto Forberg, Leipzig.

Prümers, Adolf: op. 54 Jesus segnet die Kindlein. Kantate m. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Rettich, Wilhelm: op. 11 u. 15 Männerchöre. Schott, Mainz.

Rüdinger, Gottfried: op. 69 36 alte deutsche Marienlieder f. gem. Chor. Halbreiter, München.

Rüter, Raimund: Drei Gedichte von Johanna Wolff f. Singst. u. Klav. Schweers & Haake, Bremen.

Saminskij, Lazar: op. 28 Sechs Lieder aus dem russ. Orient f. Ges. u. Pfte. Univ.-Edit., Wien.

Schreker, Franz: Vom ewigen Leben. Nach Gedichten von Walt Whitman f. Sopr. u. Orch. Universal-Edition, Wien.

Webern, Anton: op. 16 Fünf Kanons nach lat. Texten f. hohen Sopran, Klarin. u. Baß-Klarin. Universal-Edition, Wien.

Wickenhauser, Richard: op. 91 Zwei deutsche Volksweisen in Form v. Variationen f. Männerchor bearb. Eulenburg, Leipzig.

III. BÜCHER

Angelis, Alberto de: L'Italia musicale d'oggi. 3. ediz. Casa editr. Ausonia, Roma.

Bericht über den deutschen Kongreß für Kirchenmusik vom 19. bis 22. April 1927. Bärenreiter-verlag, Kassel.

Blom, Eric: The limitations of music. A study in aesthetics. Macmillan, London.

Basch, Victor: La vie douloureuse de Schumann. Alcan, Paris.

Chenantais, J.: Le violoniste et le vidon. Durance, Nantes.

Dunhill, Thomas F.: Sullivans comic operas. Arnold, London.

Haas, Robert: Musik des Barocks. Athenäum, Wildpark-Potsdam.

Ermatinger, Erhart: Bildhafte Musik. Entwurf einer Lehre von der musikal. Darstellungskunst. Mohr, Tübingen.

Goller, Vinzenz: Die Schubert-Feier in der Schule. Österr. Bundes-Verlag, Wien.

Josz, René: Essai d'une théorie de l'évolution de l'art musical. Eschig, Paris.

Koechlin, Charles: Traité de l'harmonie. Vol. 1. Eschig, Paris.

Naylor, E. W.: Shakespeare music. Music of the period. 2. ed. Allan & Unwin, London.

Refardt, Edgar: Historisch-biogr. Musiker-Lexikon der Schweiz. Hug, Leipzig.

Sabaniew, L.: Alexander Krein (russ. u. dtsch.). Musik-Sektion des Russ. Staatsverlags, Moskau.

Scott, Cyrill: The influence of music on history and morals. Teosophical publ. house, London.

Strube, Adolf u. Fritz Voigt, Schaffendes Musizieren. Musikal. Werkunterricht f. Volksschulen. Merseburger, Leipzig.

Vetter, Walther: Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft. Beyer & Söhne, Langensalza.

Voigt, Fritz: Schaffendes Musizieren — s. Strube.

Weingartner, Felix: Lebenserinnerungen. Bd. 1. 2. umgearb. Aufl. Orell Füßli, Zürich.

Weiß, Anton: Franz Schubert. Eine Festgabe. Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk, Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

»AMATEUR« UND »PROFESSIONAL«

VON

HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Das gewissenhafte Bestreben, nach der kürzlichen Wiederholung einer Situation, der ich schon mehrfach begegnet bin, die erlebten Unlustgefühle auf ihre wesenhaften Wurzeln hin zu sondieren, hat mich zu nachstehenden Betrachtungen geführt; und ich bemerkte wieder einmal, daß wir vermeintlichen Individualisten doch auch heute weit tiefer in Bindungen und Schichtungen der Stunde verstrickt sind, daß die »societas« wesentlich stärker in uns lebt, und wohl immer leben wird, als man sich's gemeinhin zu gestehen wagt, so daß die Betrachtungsweise der »sociologia« auch den Logos vom scheinbar noch so asozialen Ich recht sehr zu verlebendigen vermag.
Wie war das doch jüngst gewesen? Drei ihres Könnens sichere Oratoriensänger, die schon manche schwierige Aufführung gemeinsam durchgefochten, hatten wir uns neulich wieder, aus verschiedenen Richtungen herbeigerufen, auf einem Podium zusammengefunden, diesmal in einer Mittelstadt im Rheinland, um einem Händelschen Werk zum Klingen zu verhelfen — eine Altistin, der Tenor und ich als Baß. »Wer wird denn der Sopran sein?«, fragten wir den Dirigenten, der mit etwas verlegenem Eifer sagte: »Eine Dame der Gesellschaft.« Hm —. Er setzte noch hinzu: »Sie ist aber wirklich überraschend gut —«. »Und,« ergänzte mokant wie immer der Tenorist, »überraschend billig, denn nicht wahr, Kapellmeisterchen, der Herr Gemahl Generaldirektor zahlt gegebenenfalls sogar das Defizit des Konzerts?« Aber der Dirigent verhandelte bereits geflissentlich mit dem Konzertmeister über einen »Strich« in einer Arie. Also stimmte wohl der Verdacht des Herrn vom C-Schlüssel, und die Dame sang »hors concours«. Es kam denn auch alles genau wie in dergleichen Fällen schon anderwärts erlebt: die vom Leiter des Oratorienchors vermutlich monatelang auf das seltene Ereignis eingefuchste »soidisant«-Kollegin, von diesem mit auszeichnender Liebenswürdigkeit aufs Podium geleitet, sang mit unbestreitbar schönen Naturmitteln, aber ohne Können, zumal mit jener rhythmischen Unsicherheit, wie sie nicht etwa der fiebernde Debütant gelegentlich aus noch zu geringer Routine merken läßt, sondern mit jenem lächelnden Ungefähr des »Ja, wie kann man solche Pedanterie von *mir* verlangen«. Kurz, es wurde trotz größter Liberalität des Dirigenten und bestem Willen der begleitenden Musiker eine rechte »Angstpartie«, zumal in den Duetten und Ensembles. Als die Dame in einer ihrer Arien gar so falsch einsetzte, daß nach einer Weile dissonantenUnheils abgeklopft und neu begonnen werden mußte, flüsterte sie mir aufgeregt zu: »Da sehen Sie unser unfähiges Orchester!«; ich gab trocken zurück: »Aber bisher ist das doch sehr wacker hinter Ihnen hergesprungen!« — und damit war ich bei ihr »erledigt«. Die

beiden anderen Berufskünstler sahen sich nur vielsagend an, und der Tenor zischte nachher »Dilettantin!« Aber in der Pause bekam unser Sopran Blumen über Blumen, und nach Schluß soll es noch ein Souper gegeben haben — wir »Leute vom Bau« saßen schon wieder im Nachtschnellzug. Noch die nachgesandte Zeitungskritik war charakteristisch — jene einheimische Dame wurde als »unsere gefeierte Künstlerin« mit ausführlichstem Lob überschüttet, und wir drei andern sahen uns mit knapper Anerkennung kurz abgespeist.
Ich gestehe (heucheln kühler Überlegenheit wäre natürlich ehrenvoller!), daß die kleine Geschichte mich noch öfters gewurmt hat. Aber weshalb eigentlich? Weil die Kleinstadtpresse mit zweierlei Maß gemessen? Weil die vortreffliche Berufsaltistin weniger oder gar keine Blumen bekommen hat? Weil wir durch das unsichere Ensemblemitglied zwei Stunden lang Mißbehagen erlitten? Weil man eine Soprankünstlerin vom Fach dadurch um ein Konzert und ein Honorar betrogen? Weil ein Dirigent vor einer Stümperin gekatzbuckelt? Doch wohl alles nicht so schlimm . . . Ich glaube, am ehesten so: weil durch das »Künstlerspielen« einer eitlen Frau, das die Spießer bejubelten, eine Degradierung der wirklichen Künstler stattgefunden hatte. Weil es sonst stumme Selbstverständlichkeit ist, daß der Berufsmensch für seine Leistung auch ein »Honorarium« empfängt (zu deutsch *Ehren*sold, d. h. »*bezahlen*« kann man die Gabe und Leistung nicht, nur »anerkennen und entschädigen«) — jetzt aber war solches fatal betont durch die Kontrastierung zu jener, die nicht »Gut um Ehre nahm«, wie die altdeutschen Rechtsquellen geringschätzig vom berufsmäßigen Spielmann sagen. Auch das wäre nicht so unangenehm geworden, wenn die »Dame der Gesellschaft« so taktvoll gewesen wäre, Takt halten zu können. Etwas Beschimpfendes für die Fachmusiker kam erst dadurch hinein, daß die »Amateurin« nichts konnte — so wurden wir aus künstlerischen Gestaltern unversehens zu Artisten, zu »Jongleurs«, unser »Richtigsingen« erhielt einen falschen Hochton, einen mißverständlichen Überakzent.
Es ist etwas ganz Ähnliches beim Pferderennen (um ein primitiveres Gebiet zum Vergleich heranzuziehen): wenn alle gut sind, die den Sattelplatz verlassen, so denkt man nur »Reiter schlechthin« und reicht dem Sieger den Preis — höchstens daß man aus Zweckmäßigkeit (nämlich, um für die Beurteilung jeweils gleichartige Bedingungen der Vorbereitung usw. zu schaffen) etwa die Kavallerieoffiziere in diesem und die Jockeis in jenem Rennen laufen läßt. Reiten aber beide im gleichen Felde und der schlechteste ist »Herrenreiter«, so deklassiert das die »Professionals« automatisch zu Zirkusknechten, und die bisherige Auszeichnung des »Könnens« wird fast zum Pariazeichen. Man sollte einmal von diesem Blickpunkt her das Problem der Stände erschauen. Denn Profession ist ja schließlich nicht nur eine Teilung nach Oberschicht und Unterschicht, sondern fast jeder Fachmann wird im Nachbargebiet »Dilettant« — man denke nur an gewisse Disziplinüberschreitungen innerhalb der Professorenschaft einer Universität!

Oder nehmen wir noch ein Beispiel aus einem Gebiet, das heute mitten zwischen Kunst und Sport steht und dazu »gesellschaftlich« besonders aktuell ist — das Tanzen. Besucht man heute einen Tanztee in einem vornehmen öffentlichen Lokal, so wird das »Dancing« gewöhnlich (während früher der Tanzmeister oder Ordner in deutlichem Abstand kommandierte) durch ein Paar belebt oder auch solistisch unterbrochen, das der Kenner sogleich als Nichtgäste, als »Berufstänzer« feststellt — gewöhnlich ist es die überbetont modische Eleganz und die fast sportliche Präzision in der Ausführung auch der schwierigsten Figuren, die solchen Abstand schaffen. Man sieht scharf und interessiert zu, um aus solcher Ausführung dies oder jenes für den eigenen Gebrauch zu erhaschen. Aber hier, wo das Laientum dem Wesen nach tonangebend überwiegt, bleiben für das Gefühl die Berufstänzer (ich lasse private Trieb-Eskapaden, wie sie die Millionärstochter zum Chauffeur treiben, außer Betracht!) allgemein nur bezahlte Angestellte des Lokals jenseits »der Fachschaftsschranke«. Es gibt viele soziologische Zweiungen auf dieser Welt: Zivil und buntes Tuch, den Frommen und den Freidenker, Raucher und Nichtraucher, Staatsbürger und Anarchisten, Schuldner und Gläubiger, Gesinnungsadel und Proletentum; man kann die deutsche Landkarte mit den verschiedenartigsten Trennungsgrenzen durchschneiden, es gibt Wasserscheiden nicht nur nach Donau- und nach Nord-Ostseebecken, nach Protestanten und Katholiken, nach bierbrauenden und weintrinkenden Stämmen, nach Lautverschiebungsmerkmalen wie kent und cent, oc und oui, nach »nordischen« und »dinarischen« Schädeln, nach Feigenkaffee und Zichorienkaffee — sondern es gibt auch den polaren Dualismus zwischen »Amateur« und »Professional«, und wenn ein Weltmeister des Tennisspiels vom ersten zum zweiten Typ übergeht, so ist das ein ähnlicher Wechsel zwischen zwei Hemisphären, wie umgekehrt, wenn in einer Novelle von Paul Keller ein Schauspieler in einem Städtchen als Gastwirt hängen bleibt und sein Künstlertum in dem Augenblick aufgibt, wo er sich erbitten läßt, nunmehr in einem Theaterverein als bloßer Liebhaber mitzutun.

Und doch — es gibt eine große und ideale Synthese beider so getrennter Welten in einem weiten Kultur- und Stilbereich: in der Renaissance mit ihrem Bildungsziel, Dilettant und Fachmann eins werden zu lassen in der spielerischen Anmut des Amateurs und dem sachlich-fachlichen Können eines Zunftgerechten. Denn das darf wohl betont werden: innere Einstellung und äußere Gebärde sind bei beiderlei Standesangehörigen wesentlich verschieden. Bezeichnend an jener »echten Dilettantin«, die ich anfangs schilderte, war ja, daß sie nicht nur nicht präzis sein *konnte*, sondern daß sie es auch gar nicht ernstlich sein *wollte*, eine gewisse Läßlichkeit gehörte ihr instinktmäßig zur Maske ihrer nur scheinhaften Künstlerschaft. Oder ich erinnere mich, wie ich einmal im Auto eines Lebejünglings saß, bei dessen seltsamen Steuerungskünsten uns die Köpfe zusammenstießen, daß er lächelnd kommentierte: »Jch bin eben Herrenfahrer, ein Berufschauffeur würde sich solchen ›freien Stil‹ nie er-

lauben.« (Ich ergänzte damals im stillen — weil ihn sein Herr sonst entlassen würde, jetzt würde ich sagen — weil er den Abstand zum Fachmann selbstbewußt betonen wollte.) Daher gehört zu vielen heutigen Musikdilettanten als wesentlich jenes »geschmäckelnde« Herumkosten in Klavierauszügen oder problematischen Kammermusikwerken. Die konsequente, systematische, ernsthafte Haltung des Fachmanns, der ein Stück von vorn bis hinten nur in richtiger Dynamik und Temponahme durchzuführen vermag, sei es aus Respekt vor dem Komponisten, sei es, um die Form in höchstmöglicher Deutlichkeit sich zu vergegenwärtigen, ist dem »Liebhaber« zu langweilig, zu trocken, zu pedantisch oder »unfrei«. Liegt der Unterschied nicht fast schon in Rhythmus und Klangmelodie beider Begriffe? »Amateur« — sehnsüchtig-klangsinnlicher Anapäst, »Professional« unwirsch gehackter Tetrabrachys? Oder noch richtiger »Dilettante,« — »Amateur« südlich-spielerische, romanische Worte, »Fachmann«, — »Professional« nüchtern-praktischer Germanismus? Griechen, Römer, Italiener, Nordfranzosen, jene mittelmeerischen »Lilien auf dem Felde«, die sich zum Wachsen und Blühen Zeit nehmen, weil sie als »Plastiker« zwar Zeit, aber nur einen schwach entwickelten Zeitsinn haben, während der nordische »Musiker« im steten Bewußtsein des verrinnenden Zeitstroms mit Umwegen geizt und pfeilhaft zum Ziel dies- oder jenseitiger »Berufsarbeit« strebt? Doch ich will nicht allzusehr ins »Spenglern« geraten. Immerhin, das wird man wohl gefühlsmäßig zugestehen, daß der »Dilettant« und »Amateur« nur aus der südlichen Welt erwachsen konnte und ihrem kulturellen Lebensgefühl innerlich verhaftet bleibt. Immerhin, er ist nicht *nur* fauler Flaneur durch alle Künste und Wissenschaften, »Töpfegucker«, »Hans in allen Gassen«, »Gschaftelhuber« (wie der Deutsche solches mit charakteristisch geringschätzigem Spott bezeichnet), sondern er will neben dem »Liebhaber« auch »Kenner« sein, ein abstandhaltender Feinschmecker, der eben durch sein »Draußenstehen«, durch sein »Frei sein von einzelfachlicher Enge« Totalität des Blickes behält oder sie wenigstens zu besitzen vortäuscht (daher der beliebte Doppelbegriff des »Kenners und Liebhabers« im 18. Jahrhundert, als in der Glanzzeit des »gebildeten Publikums«, der ästhetisierenden Abbés im Gluckschen Paris!). Das erwähnte *Vortäuschen* der Kenner- und Könnerschaft ist aber ebenfalls sehr wichtig für den »südlichen« Amateur; man erinnere sich, mit welchem Stolz sich etwa Benedetto Marcello auf dem Titelblatt seiner mehr genialischen als schulgerechten Psalmenkompositionen »nobile dilettante Veneziano« nennt. Das hängt am ganzen Begriff des »Virtuosen« und »Virtuosentums«, das ebenfalls südländisch-renaissancemäßiger Natur ist. Der »uomo virtuoso« oder »di virtù« ist und bleibt Podiumlöwe und Kulissenmatador; niemand glaubt ernstlich im Süden, daß er ein »heldenhafter Mann« sei, sondern es erweckt höchstes Behagen oder sogar schmetternde Begeisterung, mit welchem »élan«, welcher »verve«, »passion«, welchem »brio« er die bloße Erscheinung und Gebärde der Heldenhaftigkeit vortäuscht; vielleicht

kostet der »Kenner« sogar die ganze Spannweite zwischen Schein und Sein des Virtuosen aus, und es bleibt der kindlichen Ernsthaftigkeit *deutscher* Bauern vorbehalten, den Judasspieler als »schlechten Kerl« zu verprügeln; der *deutsche* Backfisch hält den Lohengrin-Sänger für einen wirklichen Gralskronprinzen — es ist das schon von Tacitus verbürgte »aus jedem Spiel bittern Ernst zu machen«, während der Romane als skeptischerer Illusionist sich des ewigen »Als ob« seiner ästhetischen Scheingefühle dauernd bewußt bleibt. Der Romane wünscht, daß der Künstler ihm das wirklich Schwierige mit bezaubernder Anmut als spielend leicht oder das Leichte mit pathetischer Gebärde als heroisch erscheinen lasse, sein Drang nach harmonisch gerundeter Lösung, nach »gutem Ausgang« empfindet Befriedigung, Lösung, Katharsis aus dieser Spannung zwischen Konvention und Wirklichkeit; deshalb ist ihm der bekannte deutsche Vorwurf gegen »unehrliche« Kunst, der Artismus mit Ethik und Moral verquickt, grundsätzlich unverständlich, er kennt nur »gute« und »schlechte« (d. h. ungekonnte) Kunst, aber Kunst bleibt immer irgendwie schönes Spiel, Spiel mit dem Schönen. Ganz anders der Deutsche — er empfindet jenen Illusionismus als bloße Dekoration, als Schnurrpfeiferei, Klopffechtertum, Seiltänzerei, in ihm lebt einesteils die alte Verachtung des Gotenherolds gegen die byzantinischen Mimen, ja ein atavistischer Argwohn oder gar Feindschaftstrieb gegen Kunst und Künstler überhaupt, die unstete, unwehrhafte, ehrbeschränkte »Fahrende« und »Schmarotzer« darstellen. Zur anderen Seite wehrt sich seine Zunfthaftigkeit, sein »ehrlich handwerkliches« Bosseln am kleinsten Detail, sein mühseliges Ringen mit dem Stoff um die Form, seine Unfähigkeit, Form um ihrer selbst willen zu schätzen und zu gestalten, sein bitter ernsthaftes Betonen des Inhalts entgegen der Form, sein Stellen des »Was« über das »Wie«, es wehrt sich gegen ein allzu glattes »Aufgehen des Exempels«. Apollinisch leichte und gefällige Formlösung ist ihm als »bloße Mache« suspekt (z. B. Felix Mendelssohn, R. Strauß), und es ist ihm höchste Lust, Meister wie den späten Beethoven oder den Sinfoniker Bruckner beim »Blöckewälzen«, bei ringender Gebärensqual zu sehen, alle Schöpferschmerzen als eigene mitzuempfinden, und an tragischen Unlösbarkeiten mit zu verzweifeln. Bei Sardou liegt der Ton auf der »brillanten« Lösung, bei Ibsen auf der Konflikt- oder Problemschürzung, der gegenüber die Frage nach Lösung fast belanglos bleibt. Wir lieben einen Klaviermeister wie Konrad Ansorge gerade um des Erdenrests willen, der seiner Technik Schwere gibt, und Busonis Unfehlbarkeit am Flügel ließ viel von uns kalt — Sarasate aber fand einen Joachim beim Violinspiel unmöglich, und ein anderer Romane spottete über Brahmsens Fugen mit der gleichen Begründung: »Er schwitzt«.

Dieser Exkurs war notwendig, um zu zeigen, daß in der Renaissancewelt (gleich ob man sie mehr zeitstilistisch oder mehr rassisch-geographisch fassen will) Fachmann und Dilettant sich prinzipiell näher stehen, bei den gotisch-nordischen Völkern dagegen weit unvereinbarer auseinanderklaffen. Denn

Fachmann und Liebhaber treffen sich beim Südländer in der anmutigen Gebärde, in der weltmännischen Grazie des »Herren-Künstlers«, des »Geist-Aristokraten«, während beim nordischen Künstler die »biedere Demut« des Bastlers und ein Herrenstil, den man als »gewollt eckig«, »hartmäulig«, »antimusisch« bezeichnen könnte, sich als polar dissonierend gegenüberstehen.
Es kommt noch eines hinzu: ich erwähnte vorher das »Totalitätsbestreben« des renaissancemäßigen Herrenkünstlers, dem das zunfthafte Abschachteln, das eifersüchtelnde Spezialistentum der nordischen »Fachmänner« untereinander entgegensteht. Das muß noch genauer gefaßt werden; denn es könnte so aussehen, als solle dem nordischen Menschen Totalitätsbestreben als solches abgesprochen werden, was doch gewiß nicht der Fall ist. Aber die Totalität liegt an verschiedenen Stellen des Weges; beim Südländer ist es eine »praktische Liberalität«, ein grandseigneur-mäßiges Grenzüberschreiten in den Vordergründen der verschiedenen Fachtechniken. Ein Lionardo, Buonarotti, Cellini ist immer und überall hochgenialer »nobile dilettante«, ob er bildhauert oder dichtet, ficht, tanzt, baut oder musiziert, aber diese »Allheit« bleibt im Letzten doch »jeweilige Einheit« der Person, des Individuums. Der nordische Künstler bleibt Fachmann im technischen Vordergrund, sein »Zivilberuf« ist streng abgegrenzt Maler, Musiker, Dichter, ja noch darin oft streng unterteilt »Porträtmaler«, »Klavierkomponist«, »Romanschriftsteller« oder »Lyriker« — aber im Hintergründlichen, im Gebiet des Transzendentalen, dort, wo sein Sehnen an den kosmischen Gestirnedom stößt, sieht er doch nur den Geisthimmel schlechthin, wo sich seine Persönlichkeit anonym an »das Unendliche« verliert. Vielleicht ist darum Goethe solch wundervolles Phänomen, weil vielleicht er allein beides besitzt, die renaissancemäßige Totalität der Techniken, das »in allem höchster Dilettant bleiben«, *und* in der letzten gedanklichen, hinterweltlichen Zusammenfassung die antirenaissancehafte universalistische Faustik, das milchstraßenhafte Ausmünden ins Gesamtmenschliche.
Zum Schluß sei noch eine »Probe aufs Exempel« gemacht an einer soziologisch merkwürdigen Erscheinung, an der die Musikgeschichte bislang vorübergegangen ist, an dem Typus eines »deutschen Berufs-Dilettanten« im 15./16. Jahrhundert — ich nenne ihn den *Patrizierorganisten*. Um 1470 versieht die Frankfurter Domorgel bei allen kirchlichen Festen der Patrizier Bernhard Rohr. Die neue, hervorragende Sankt Annen-Orgel in der Fugger-Kapelle zu Augsburg wird 1512 dem Fuggerschen Prokuristen Hans Rem anvertraut. Der in einer Basler Handschrift und einem deutschen Druck zu Paris als Komponist beglaubigte »organista Coloniensis« Franz Strauß ist gleichzeitig und im Hauptamt Schöffe und Richter in seiner Vaterstadt. Nürnberger Patrizier ist auch der von Heinrich VIII. zum »eques auratus« beförderte Sebaldusorganist Lorenz Stauber gewesen, und wenn der Lutherfreund Wolf Heintz in Halle 1546 mit noch zwei hervorragenden Bürgern seiner Stadt vor dem Tor mit den Führern des Schmalkaldischen Krieges verhandelt, so scheint er auch

in erster Linie Stadtvater und mehr nebenher »erzbischöflicher Hoforganist« und Tonsetzer gewesen zu sein. Ich könnte diese eigenartige Liste der »berühmten Organisten« im Nebenamt leicht noch vermehren, aber — und das gibt meines Erachtens auch sogleich die Erklärung für das Phänomen — *nur* in diesem Organistenfach und sonst nirgends. Gewiß begegnen auch sonst scheinbar Doppelberufe bei damaligen Künstlern; aber wenn Lukas Cranach nebenher Inhaber einer Apotheke war oder der Orgelmeister Paul Hofhainer sich beim Kaiser Maximilian I. um das Fähramt bei Kufstein bewarb, so handelt es sich um rein finanzielle »Benefizien« aus fürstlicher Milde ohne Berufs-Charakter, oder wenn deutsche Komponisten um 1500, wie Mathias Eckel in Dresden und wahrscheinlich Hans Wenck in Mainz als fürstliche Kammerschreiber geführt werden, der Komponist Ulrich Brätel in Stuttgart als Ehgerichtssekretarius auftritt, so sind das »Hoftstaatsetatisierungen«, um freie Künstler jenseits des Kapelletats wirtschaftlich unterzubringen, eventuell sie auch noch wegen ihrer Sprachkenntnis und diplomatischen Erfahrung auszunützen — so von Heinrich Isaac († 1517) bis zu Agostino Steffani († 1730). Ist nun der »Patrizierorganist« eine »deutsche Renaissance-Erscheinung«, quasi humanistische Übertragung südlich-antikisierender Laienverquickung ins Cismontane? Ich glaube kaum, dazu ist das Gesamtmilieu in den angeführten Fällen noch gar zu sehr »überwiegende Letztgotik« (wenn man so sagen darf). Sondern einmal war das Organistenamt eine Funktion jenseits des damaligen Fachmusikertums, gehörte in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle den Geistlichen an — man stiftete »Organistenpfründen« für bestimmte Domvikare; zum andern setzte die Orgeltechnik ein häusliches Üben an orgelmäßigen Instrumenten voraus, das nur der Wohlhabende sich leisten konnte, so daß gerade Patrizier bei angeborener Musikliebe sich das Erlernen der »organistisch Kunst« von allen Laien am ehesten »leisten« konnten. Typisch ist da die Erscheinung eines bisher als solcher unbeachtet gebliebenen, italienischen Hofhaimerschülers aus dem edlen venezianischen Geschlecht der Memmo: dieser als Markusorganist gefeierte Fra Dionisio Memo brachte 1519 »unter großen Kosten« seine *eigene* Orgel auf einem Schiff nach London und entzückte damit den englischen König — hier deckt sich sogar Patrizierorganist und Geistlicher. Schließlich bleibt aber noch dies zu beachten, daß sowohl Hans Rem wie Dionisio Memo, wahrscheinlich also auch die andern erwähnten »Patrizierorganisten«, für ihre musikalische Funktion die stiftungsgemäße oder eine höfische Besoldung erhalten haben und daß sie, wie Franciscus Struß, Hans Rem (falls er sich, wie ich glaube, mit dem Joh. Schrem einer Sankt Gallischen Tabulatur identifizieren läßt) und Wolf Heintz durchaus fachmännisch ausgebildete Komponisten gewesen sind. Dadurch löst sich ihr »Amateur«-tum vollends zum Tatbestand eines »Doppelberufs« oder wie vermutlich bei Lorenz Stauber einem »musikalischen Hauptberuf« bei bloßer »Herkunft« aus dem Patrizierstande auf, und die ganze

Erscheinung, so merkwürdig sie erscheint, *ist* eben kein Beleg für »renaissancehaftes Dilettantenwesen« im Deutschland der werdenden Reformation. Freilich, jenes Ideal des »Kenners und Liebhabers« auf vollem Fachmannsniveau ist *später* in Deutschland so manches Mal schönes Ereignis geworden — man denke nur an die Umwelt Beethovens, der das Klavierspiel des preußischen Prinzen Louis Ferdinand »gar nicht prinzlich«, sondern vollkommen berufsmäßig fand, an seine Schülerin »Cäcilia-Dorothea«, die als Komtesse wie auch später als Generalin v. Erdmann die beste Interpretin der Beethovenschen Sonaten gewesen sein soll, und an so manchen »ausgezeichneten Dilettanten« Altösterreichs mehr. Allerdings weist ja auch da die bekannte Erscheinung all jener »Beamten-Dichter« vom Typus Grillparzers darauf hin, daß jenes Österreich eben in vieler Beziehung stark »versüdlicht« gewesen ist.
Heute gehört die Antithese »Fachschaft — Laientum« zu den aktuellsten Problemen der musikalischen Soziologie und der Kunsterziehung im allgemeinen. Kennzeichnend für den deutschen Musiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die schroffe Ablehnung des Amateurs. — »Dilettant« habe ich z. B. von meinem Vater nur im Sinn eines Scheltworts gehört. Das berühmte Schlagwort Victor Cousins von 1819 »L'art pour l'art«, das ja zunächst nur romantisch die Eigengesetzlichkeit der Kunst proklamieren wollte, erhielt in Deutschland unter dem Zwang jener oben geschilderten Anlage zur »Zunftgerechtigkeit« (ungeschrieben, aber unverkennbar) die Übersetzung »Die Kunst dem Fachmann«, und die mit jeder Generationssteigerung der romantischen Reizmittel (Dissonanzen usw.) wachsende »artistische Exklusivität« verbreiterte jenen Spalt zwischen »Künstlerkunst« und »Volks«- oder wenigstens »Massenkunst« in verhängnisvoller Weise. Selbst innerhalb des Laientums trennten sich »Kenner« und »Liebhaber« im gleichen Maße, wie die »hohe« Kunst immer mehr nur noch zum »gekannt«, aber nicht mehr zum »Liebgehabtwerden« sich entwickelte. Der Künstler ging weder mit dem König noch mit dem Volke, sondern (meist unvermerkt) nur noch mit dem ästhetisierenden Snob, während sein ehemaliger Hauptabnehmer, das Bürgertum, beim träg-gewohnheitsmäßigen Abhaspeln und schläfrigen Perzipieren immer gleicher »Klassikerprogramme« stagnierte oder achselzuckend zur bloßen Vergnügungsmusik von Operette, Tanzmusik, Schlagerrevuen u. dgl. abwanderte.*) Daß alle Kulturpolitik hier nicht zu einer restlosen Versöhnung und Wesensverschmelzung, sondern bestenfalls zu einer Wiederannäherung von Künstler und Publikum führen kann, wird aus der Erkenntnis, daß es sich um Grundhaltungen des Nationalstils handelt, klar geworden sein. Aber die typische »Einsamkeit«, »Stubentraulichkeit«, »Marktferne«, »Werkstattstille« des deutschen Künstlers darf eben nicht zu völliger Sonderlings-

*) Wie tief im Wesen der heutige Großstadtmensch mit der Kaffeehausmusik verwandt ist, habe ich kürzlich im »Deutschen Volkstum« in einem Referat »Gegenwartsprobleme der deutschen Musik« nachzuweisen versucht (gehalten auf der Berliner Weltanschauungswoche, Oktober 1927).

vereinsamung und Abdrosselung jedes Echos, zum tötenden »leeren Raum« ausarten, sonst ist das Ende jeder Kunstmöglichkeit herbeigekommen.
Besonders deutlich zeigt sich diese Gefahr beim Lehrstande, der in der Tonkunst ganz anders als in den bildenden Künsten eine wichtigste Vermittlerrolle auch zum »ausübenden Laientum« hinüber zu spielen hat. Gewöhnlich ist heut der Musiklehrer ein vor dem Ziel gestrandeter, nicht zum Blühen gelangter Podiums- oder Bühnenkünstler, der die Pädagogik oft nur als wirtschaftlichen Rettungsanker betrachtet und »seine Stunden« in bitterer Resignation »erteilt«. Da er selbst gewöhnlich nur eine Virtuosenausbildung erhalten hat, sein Schülerkreis aber kaum ein Hundertteil von zum Fachstudium Begabten, sondern fast nur prädestinierte Laien aufweist, so gibt er an diese wieder nur den Strunk einer Virtuosenausbildung weiter, eine Etüdenliteratur usw., deren Bewältigung der zum Beruf Besessene rasch und fanatisch hinter sich bringen wird, bei der aber der technisch von Natur weniger Begnadete und deshalb weniger Interessierte bald alle Lust verliert — deshalb stecken so viele Schüler heut das Musikstudium vor der Erreichung auch nur der ersten Früchte enttäuscht auf oder wandern protestierend zum Selbstverwaltungsverfahren »der Singkreise« in der »musikalischen Jugendbewegung« ab, wo der »Fachmann« vielfach grundsätzlich als veraltet und verkalkt »abgelehnt« wird — vielleicht übertrieben, aber zum Teil zweifellos mit dem Recht schmerzlich erlittener Erfahrungen. Auch hier gilt es, in beiden feindlich gewordenen Lagern das Bewußtsein für die Notwendigkeit eines gegenseitigen Wiedervertragens zu schärfen. Der Musiklehrer muß begreifen lernen, daß es hieße »Steine statt Brot« geben, wenn er das »Dilettantentum« innerlich wegen seines erstrebten »diletto«, den »Amateur« wegen seiner »amour« zur Kunst gering achten und unlustig mit der »abgekürzten Routine« seiner eigenen Facherziehung abspeisen wollte, statt zu begreifen, daß man das Laientum nicht zu Pseudo-Künstlern, sondern zur großen »Rezeptionsgemeinde« der Kunst erziehen muß. Man soll und kann den verödeten Konzerten wieder ein Zukunftspublikum heranziehen, wenn man weniger auf das »Spielenlernen« als auf das »Hörenlernen« der Jugend den Ton legt — wie im einzelnen, wäre besser in musikpädagogischen Fachorganen auseinander zu legen; aber man glaube mir: es *läßt* sich erreichen, sowohl im Privatmusiklehrbetrieb, wie auch in der Schulmusik. Ich habe am Anfang gezeigt, wie übel das Bild werden kann, wenn das Laientum seine Aufgabe und die ihm vom Wesen her gezogenen Wirkungsgrenzen verkennt, und welche verzerrten Verhältnisse falscher Hochmut von beiden Seiten her zu schaffen vermag. Der Amateur und der Professional werden immer wie Subjekt und Objekt, wie Schwert und Scheide, aufeinander angewiesen sein, ein Aneinandervorübergehen wäre Unheil für Kunst und Kultur; die Kunst aber und damit das Geistesleben jedes Volkes wird blühen, wenn beide Welten sich gegenseitig fruchtbar in der Schwebe halten, wenn sie miteinander in elastischer Spannung schwingen, die beiden Kraftpole »Professional« und »Amateur«.

ÜBER TONALITÄTSSINN UND GESANGSUNTERRICHT

VON

PAUL WEISS-BERLIN

I.

Wenn wir die musikalische Bildung unserer Sänger mit derjenigen unserer Instrumentalisten vergleichen, müssen wir mit Bedauern feststellen, daß sie bedeutend einseitiger und unvollkommener ist als diese.
Es liegt auf der Hand, daß der Sänger dem Instrumentalisten gegenüber im Nachteil ist. Nicht nur, daß dem Pianisten und dem Geiger Klavierauszüge und Arrangements die ganze Welt der Musikliteratur erschließen, während dem Sänger nur ein verhältnismäßig kleiner Teil derselben zugänglich ist: der Sänger hat an sich eine bedeutend schwierigere Stellung zur Musik. Während der Pianist einen harmonischen oder polyphonen Satz, ein *Ganzes* auf seinem Instrument erklingen lassen kann, ist der Singstimme nur die Wiedergabe eines *Teiles* eines musikalischen Ganzen möglich. Während dem Geiger für die fehlende Mehrstimmigkeit seines Instrumentes die Kammermusik und das Orchester einen reichen Ersatz bieten, kann der Sänger die außerordentlichen Vorteile eines Zusammen-Musizierens nur in beschränktem Maße genießen; ist doch der Chorgesang für den Solisten mehr oder weniger schädlich, und deshalb niemals während längerer Zeit auszuüben.
Die Lücken, die das Können und Wissen des Sängers, verglichen mit dem des Instrumentalisten, aufzeigt, erweisen sich bei einer eingehenderen Betrachtung als so bedeutend, daß wir sie nicht ausschließlich aus der Begrenztheit der menschlichen Stimme erklären können.
Vor allem ist es in keiner Weise aus der Natur der Singstimme zu erklären, weshalb der Durchschnittssänger ein unvergleichlich weniger entwickeltes Gehör besitzt als der Instrumentalist. Die menschliche Stimme ist doch einer fast ebenso feinen Tonhöhenunterscheidung fähig, als beispielsweise die Geige. Es existiert eine europäische Vierteltonmusik für Singstimmen. Nun haben bekanntlich Streicher in der Regel ein äußerst feines Gehör, und das Gehör eines Pianisten, obgleich dieser nur mit den unveränderlich gegebenen zwölf chromatischen Tönen der Oktave zu tun hat, ist gewöhnlich etwas weniger empfindlich, doch für unser heutiges Tonsystem durchaus hinreichend scharf. Der Sänger hingegen, dem annähernd alle durch das Ohr noch wahrnehmbaren Tonhöhenunterschiede zur Verfügung stehen, hat gewöhnlich ein erstaunlich schlechtes Gehör. Seine Unempfindlichkeit gegenüber der Ungenauigkeit seiner Intonation geht so weit, daß man sowohl in der Oper als im Konzert selten ein Stück von einem Solosänger so rein vortragen hört, daß die

Unsauberkeiten den aufmerksamen Zuhörer nicht stören würden. Demgegenüber kann jeder beobachten, daß musikalisch überhaupt nicht gebildete Menschen, seien es Kinder oder Bauern, wenn sie gern singen, fast immer tadellos rein singen. Trotzdem können wir auf keinen Fall annehmen, daß der Sänger, der doch auf Grund seiner Neigung Musik zu seinem Beruf gewählt hat, mit einem unempfindlicheren Organ ausgestattet wäre als jener Laie; im Gegenteil, Neigung und Beanlagung gehen erfahrungsgemäß, wenn auch nicht immer, so doch meistens parallel.

Wir kommen also zu der befremdlichen Folgerung, daß der Gesangunterricht, anstatt das Gehör des Schülers zu entwickeln, es meistens zurückentwickelt.

Fast noch widersinniger erscheint aber der Umstand, daß die wenigsten Sänger vom Blatt singen können. Was würde man von einem Geiger halten, der nicht imstande wäre, seine Noten ohne weiteres abzuspielen, sondern auf ein fremdes Instrument, auf das Klavier angewiesen wäre, um sich mit dessen Hilfe die Töne erst mühselig klarzumachen und sie dann allmählich auf seinem eigenen Instrument zu erlernen. Und wenn er die virtuoseste und volltönendste Bogenführung der Welt sein eigen nennen würde, wir müßten ihn für einen pathologischen Fall erklären. Ist nun der Sänger nicht in einer ähnlichen Lage, mit dem Unterschied, daß er sehr oft nicht einmal imstande ist, seine Melodie am Klavier abzuspielen, und so nicht nur auf ein fremdes Instrument, sondern auch auf einen fremden Instrumentalisten angewiesen ist? Nur wenn der Sänger auch ein Instrument einigermaßen beherrscht, und ihm auf diese Weise noch ein zweiter Weg zur Musik offen ist, wird er geschriebene Musik unmittelbar in tönende Musik verwandeln können. Der Nur-Sänger verfügt über *sein* Instrument, seine Stimme, allein als Tonquelle, nicht als Quelle von Musik.

Schließlich ist es ein Umstand von größerer Tragweite, als gewöhnlich angenommen wird, daß der Sänger beim Studium der Harmonielehre mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Der heutige theoretische Unterricht ist nichts weniger als zweckentsprechend — das Versagen des Sängers vor der Musiktheorie ist trotzdem ein Zeichen, daß ihm fast jedes Verständnis, jeder Instinkt für die inneren Gesetzmäßigkeiten eines musikalischen Kunstwerkes abgeht.

Es liegt nicht in unserer Absicht, hier näher darauf einzugehen, welche Mühe dem Sänger gewöhnlich das Erfassen und Darstellen des musikalischen Rhythmus kostet.

Das Können, das der Sänger sich im Laufe seiner Ausbildung aneignet, ist also nichts als die Beherrschung seines Stimmapparates. Zur Musik selbst ist er seit dem Tage, wo seine gesangtechnische Ausbildung begonnen hat, keinen Schritt näher gekommen; er ist Laie oder im besten Falle Dilettant geblieben.

Im folgenden wollen wir versuchen, die Ursachen dieses bedauernswerten Zustandes zu ermitteln und zu zeigen, auf welche Weise es möglich wäre, den heranwachsenden Sänger so auszurüsten, daß er den Aufgaben gewachsen ist, die seiner harren.

2.

Musikalische Reproduktion ist eine Interpretation fremder Gedanken. Als solche ist sie offenbar nur demjenigen möglich, der diese fremden Gedanken *versteht*, und hierzu ist es wiederum notwendig, daß der Interpret 1. die Äußerung jener Gedanken *wahrzunehmen*, 2. *selbständig zu denken* imstande ist.

Jemand, der Poesie reproduzieren will, also ein Schauspieler oder Rezitator, muß seine Sprache offenbar soweit »verstehen«, d. h. beherrschen, daß er ein Gedicht oder einen beliebigen in der betreffenden Sprache ausgedrückten Gedanken analysieren, erklären, mit anderen Worten wiedergeben kann. Er muß also in *seiner Sprache denken*, aber auch sie sprechen, lesen und schreiben können.

Dementsprechend muß der Musiker, um Musik sinngemäß reproduzieren zu können, befähigt sein, *in Tönen zu denken*, Musik zu lesen (d. h. gelesene Musik vorzustellen bzw. vom Blatt singen und spielen), Musik zu schreiben (d. h. sowohl angehörte wie eigene musikalische Gedanken niederzuschreiben) und zu improvisieren, d. h. eigene musikalische Gedanken zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen. Es kommt hierbei nicht auf den Wert seiner Gedanken an, sondern auf ihren Sinn. Wohl kann nicht jeder sprechende Mensch ein Dichter und ebensowenig jeder musizierende ein Komponist sein. Es ist aber eine Selbstverständlichkeit, daß nur derjenige fremde Gedanken begreifen und sinnfällig interpretieren kann, der auch eigene zu bilden imstande ist: es gibt keine nachschöpferische Fähigkeit ohne eine schöpferische, und wenn sich diese auf noch so primitive Weise äußern sollte.

Jede Musikerziehung muß auf drei Wegen fortschreiten: in der Musikwahrnehmung, im Musik-Denken und in der musikalischen Mitteilung oder, wenn wir Schlagworte gebrauchen wollen: sie muß das »Gehör« bilden, »improvisieren« und »komponieren« lehren und eine »Technik« vermitteln. Je nachdem, ob ihr Endziel Schaffen oder Nachschaffen ist, wird sie im Laufe der Entwicklung das eine oder das andere immer mehr betonen; keines darf jemals fehlen.

Wir haben bereits angedeutet, daß der Gesangunterricht sein Ziel erreichen will, indem er ausschließlich die Mitteilung, die Technik kennt und berücksichtigt. Dies ist überhaupt dadurch erst möglich, daß Musik-Wahrnehmen und Musik-Denken primitive menschliche Fähigkeiten sind, die bis zu einem gewissen Grade normalerweise jedes Kind erlernt.

Im folgenden wollen wir uns ausschließlich mit der klanglichen Komponente der Musik und des musikalischen Denkens beschäftigen. Wir setzen dabei eine

rhythmisch-metrische Erziehung als selbstverständlich voraus; zweckmäßig würde eine solche sogar etwas früher als die tonale einsetzen und dann mit ihr parallel fortschreiten.*)

Die Gesamtheit jener Gesetze, die innerhalb eines Tonsystems jedes klangliche Geschehen regeln, wollen wir *Tonalität*, — und die Fähigkeit, die Gesetzmäßigkeit eines klanglichen Ablaufes zu erkennen und sich gesetzmäßige Klangvorgänge vorzustellen, *Tonalitätssinn* nennen.

Dann sind die Voraussetzungen des Tonalitätssinns die primitiven Elemente der Musikwahrnehmung:

1. *das physikalische Gehör:* die Fähigkeit, nacheinander oder gleichzeitig erklingende Töne verschiedener Tonhöhe zu unterscheiden;
2. *der Intervallsinn:* die Fähigkeit, das Tonhöhenverhältnis zweier nacheinander oder gleichzeitig erklingender Töne zu erkennen (Intervallgehör) und vorzustellen (Intervallbewußtsein).

Der Tonalitätssinn setzt sich aus diesen elementaren Fähigkeiten mit Hilfe einfacher Denkprozesse zusammen. Weil aber in der praktischen Arbeit Wahrnehmen, Denken und Mitteilen nicht zu trennen sind, vielmehr die Entwicklung der einen Fähigkeit ohne die Bildung der anderen unmöglich ist, so wird

3. *das Intonationsvermögen:* die Fähigkeit, vorgestellte Tonhöhen zu singen,

als primitivste musikalische Technik, noch eine wesentliche Voraussetzung des Tonalitätssinns. Diese drei Fähigkeiten sind nun notwendige und hinreichende Bedingungen zur Entwicklung desselben, und wir wollen ihre Gesamtheit als *musikalisches Gehör* bezeichnen.

Da nun ein musikalisches Gehör und ein entwicklungsfähiges, rhythmisches Gefühl (rhythmisches Auffassungs- und Darstellungsvermögen) erfahrungsgemäß jeder normale Mensch besitzt,**) *ist es jedem normalen Menschen möglich, in Tönen denken, also auch Musik hören und machen, lesen und schreiben zu lernen.*

Eine Unterrichtsmethode, die sich dieses Ziel stecken würde, müßte nach folgenden Grundsätzen vorgehen:

1. Um günstige psychologische Vorbedingungen eines bewußten Denkens zu schaffen, müßte sie ein Tonnamensystem verwenden, das den akustischen Verhältnissen unseres Tonsystems soweit als möglich gerecht wird, und mit diesen Tonnamen solmisierend arbeiten;
2. Zur Schärfung des physikalischen Gehörs, Intervallsinns und Intonations-

*) Vgl. meinen Aufsatz »Zielbewußte Musikerziehung« in »Die Musik« XX/8 (Mai 1928). Eine Unterrichtsmethode, die den Schüler zum Musikerlebnis führt, indem sie musikalische Form, Rhythmus und melodische Linie in der Körperbewegung gestaltet, ist durch Malvine Rosenberg unter meiner Mitwirkung ausgearbeitet und wird im Herbst dieses Jahres öffentlich vorgeführt werden.

**) Eine Melodie zu erkennen und zu singen ist nur auf Grund eines musikalischen Gehörs und eines rhythmischen Gefühls möglich. Fast bei jedem Menschen ist aber auch ein primitiver Tonalitätssinn unmittelbar nachzuweisen: fast jeder Mensch kann erkennen, ob eine einfache Melodie mit der Tonika zu Ende geführt ist oder nicht, und ist fähig, sie durch die Tonika zu beenden.

vermögens müßte sie Gehörübungen treiben und der Genauigkeit der Intonation unausgesetzt eine besondere Aufmerksamkeit widmen;
3. Zur Entwicklung des Tonalitätssinns müßte sie die Gesetze des tonalen Ablaufes bewußt machen und diese a) beim Vortrag fertiger Musikstücke, b) bei der Bildung eigener musikalischer Gedanken erleben lassen;
4. die technische (in unserem Falle die gesangtechnische) Ausbildung müßte von Anfang an — zunächst in geringem, dann in wachsendem Umfange — *als Ergänzung* hinzutreten; erst auf einer hohen Entwicklungsstufe, wo Hören und Denken bereits unverlierbares Eigentum des Schülers geworden sind, darf die Technik den überwiegenden Teil, niemals den einzigen Gegenstand des Musikunterrichts ausmachen.
Wie erfüllt nun der heutige Gesangunterricht diese Bedingungen?

3.

Gegenstand des Gesangunterrichtes bilden bekanntlich 1. die Technik, 2. der Vortrag.
Die Gesangtechnik ist ihrerseits 1. Beherrschung der Stimmqualitäten (Klangfarbe, Register, Intensität und Artikulation), das Gebiet der Stimmbildung; 2. Geläufigkeit.
Nach physiologischen Gesichtspunkten betrachtet, umfaßt die Gesangtechnik 1. die Technik des Atmungsapparates, 2. die Technik des Kehlkopfes bzw. der Stimmlippen, 3. die Technik des Ansatzrohres.
Die Technik des Atmungsapparates ist für unsere Untersuchung ohne Bedeutung.
Die Stimmlippen erzeugen den Ton, ihre Spannungs- bzw. Schwingungsverhältnisse bestimmen 1. die Tonhöhe, 2. das Register und (im Verein mit der Stärke des Luftstromes) die Intensität des Gesangtones.
Das Ansatzrohr bestimmt die Klangfarbe der Stimme sowie die Artikulation.
Demnach ist das Ziel der Stimmbildung 1. die Beherrschung der Muskeln des Ansatzrohres, 2. die Beherrschung der Kehlkopfmuskeln, soweit sie das Register und die Intensität der Stimme regeln, während die Geläufigkeit vorwiegend eine Funktion der Stimmlippen ist.
Die Voraussetzung der Stimmbildung, wie des Gesangunterrichtes überhaupt, ist die Fähigkeit des Schülers, wahrgenommene Töne nachzusingen. Der Stimmbildungsunterricht ignoriert jedoch diese seine Voraussetzung fast vollständig. Er nimmt nur von der Fähigkeit des Schülers *Klangfarben* wahrzunehmen, vorzustellen und nachzuahmen Kenntnis und erschöpft sich in der Verfeinerung und Vervollkommnung dieser Fähigkeiten. Das eigentliche musikalische Gehör des Schülers läßt er vollständig unbeachtet; der Schüler hat seine Aufmerksamkeit ausschließlich den Qualitäten seiner Stimme (Klangfarbe, Intensität und Register) und seinem Stimmapparat zuzuwenden. Infolgedessen bringt der Unterricht Assoziationen nur zwischen Qualitätswahrnehmungen einerseits und Muskelempfindungen andererseits zustande.

Der Begriff und damit auch die Wahrnehmung der Tonhöhe ist während des Stimmbildungsunterrichts fast gänzlich ausgeschaltet; die gewünschte Tonhöhe soll sich automatisch einstellen.
Die unmittelbare Folge dieser Nichtbeachtung des musikalischen Gehörs wäre zunächst, daß es und mit ihm auch der Tonalitätssinn auf derselben Stufe verharrt, wo es am Anfang des Unterrichtes war. In Wirklichkeit verschlechtert es sich im Verlauf des Unterrichts gewöhnlich bedeutend. Die Ursachen dieser Erscheinung sind psychologisch-physiologischer Natur.
Eine jede Technik ist die Fähigkeit, bestimmte Muskeln durch eine Willenstätigkeit zweckmäßig zu innervieren. Die Aufgabe der technischen Ausbildung ist also die Bewußtmachung und Isolierung von Muskeltätigkeiten. Wie wir täglich beobachten können, ist die Isolierung der Innervationen die schwierigere Aufgabe. Jeder Instrumentalist kennt die Schwierigkeit, den vierten Finger zu bewegen, ohne daß der fünfte die Ruhelage verläßt; also von zwei benachbarten Muskelgruppen nur die eine zu innervieren. Die Schwierigkeit vervielfacht sich, wenn die Aufgabe heißt, zwei Muskelgruppen gleichzeitig in verschiedenem Sinne zu innervieren. Sie ist bereits vorhanden, wenn die Muskeln in gar keiner Beziehung zueinander stehen. (Man versuche z. B. mit einem Fuß eine klopfende und mit einem Arm eine Kreisbewegung auszuführen.) Sie wächst, wenn die Muskeln einander rechts und links entsprechen (z. B. wenn man die Kreisbewegung und das Klopfen mit der rechten und der linken Hand ausführt), und wird sehr bedeutend, wenn die Muskeln benachbart sind. (Mit einer Hand zwei verschiedene Stimmen spielen, bei den Streichinstrumenten neben der Fingertätigkeit der linken Hand die Vibrato-Bewegung auszuführen.)
Die Arbeit der Stimmbildung ist nun um so schwerer und heikler, als die fraglichen Muskelempfindungen durch Gesichts- und Tastwahrnehmungen nicht unterstützt werden können, also dem Bewußtsein schwerer zugänglich sind. Die Ausbildung des Instrumentalisten ist durch diese beiden Sinne wesentlich erleichtert. Außerdem sind aber im Kehlkopf Muskeln in unmittelbarer Nachbarschaft, deren einige die Spannung der Stimmlippen regulieren (Glottisschließer, Glottisöffner, Glottisspanner), und andere der Bewegung des Kehlkopfes dienen (u. a. der Schlundschnürer, M. pharyngolaryngeus), die also teilweise bei der Regulierung der Klangfarbe, teilweise bei der Erzeugung des Tones bzw. der Bestimmung der Tonhöhe eine Rolle spielen und dementsprechend voneinander unabhängig innerviert werden müssen. Eine bedeutende Schwierigkeit ist es schließlich, daß die Spannung der Stimmlippen und hiermit auch die Tonhöhe sich nicht nur infolge einer Muskelkontraktion, sondern auch infolge einer bloßen Verstärkung des Luftstromes erhöhen kann, daß also zur Erzeugung eines Tones gleichbleibender Höhe und steigender Intensität die Muskelkontraktion verringert werden muß.*)

*) Dies ist der Grund, weshalb bei einem Fortissimo auch die besten Sänger leicht zu hoch intonieren.

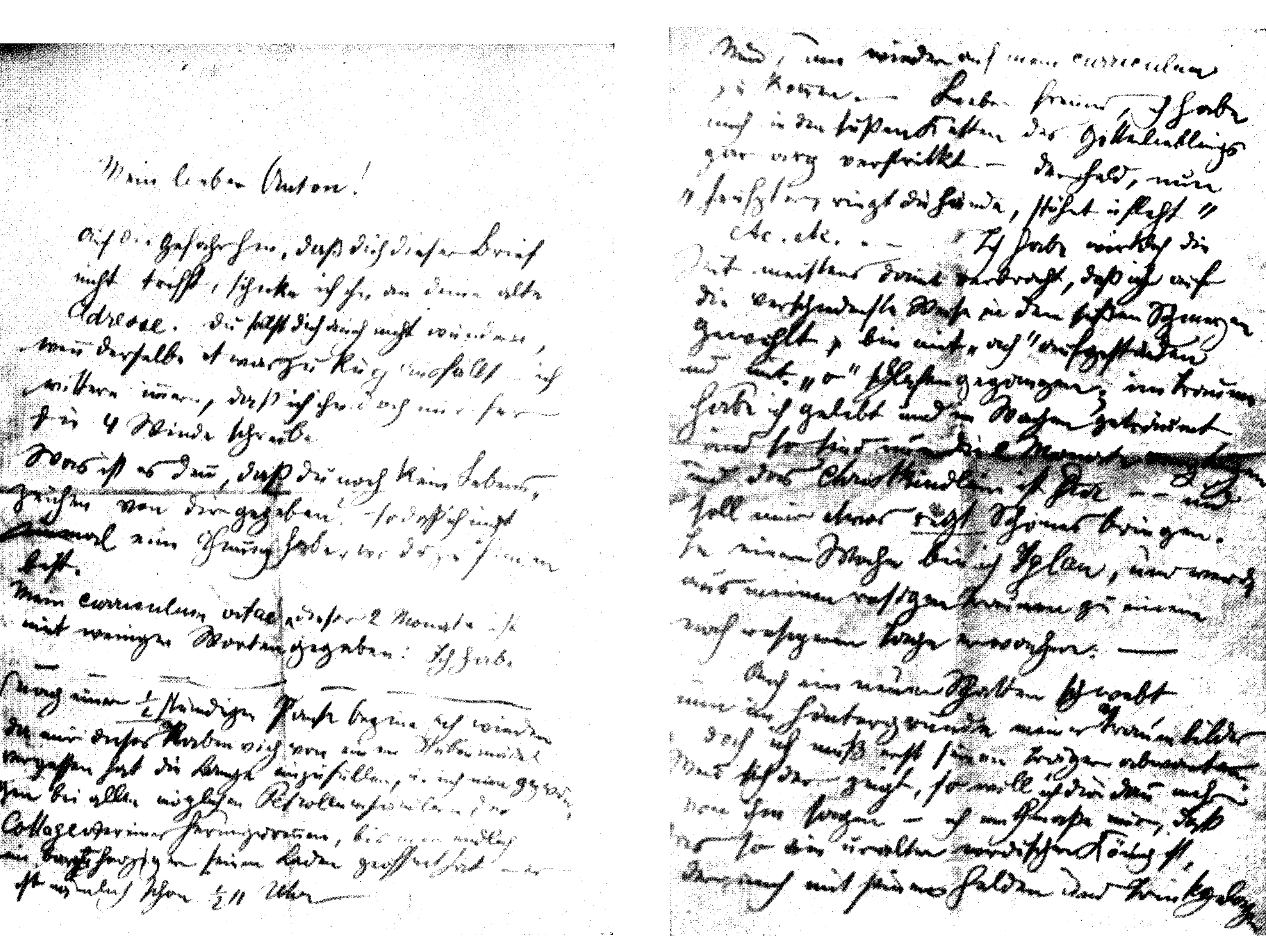
Infolge dieser Verhältnisse ist es unvermeidlich, daß der Schüler, indem er Qualitäten der Stimme seines Lehrers nachzuahmen bestrebt ist, und dessen diesbezügliche Anweisungen befolgt, ohne es zu wollen, auch die Tonhöhe mehr oder weniger verändert. Da nun die Aufmerksamkeit von Lehrer und Schüler ausschließlich auf die Stimmqualitäten gerichtet ist, wird diese Abweichung der Tonhöhe von beiden nur wahrgenommen, wenn sie ein gewisses, sehr beträchtliches Maß überschreitet. Indem sich nun das Ohr an diese ungenaue Intonation gewöhnt, muß sich das physikalische Gehör verschlechtern, genauer ausgedrückt, die Schwelle der Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen vergrößert sich. Die weitere Folge ist, daß die Fehler der Intonation noch größer werden können ohne vom Schüler bemerkt zu werden und die Empfindlichkeitsschwelle des physikalischen Gehörs entsprechend vergrößern; diesem verderblichen Kreislauf setzen nur die Empfindlichkeit des physikalischen Gehörs des Lehrers und der Grad seiner Aufmerksamkeit eine Grenze. Da aber der Lehrer denselben Bildungsgang durchgemacht hat, zu dem der Schüler verurteilt ist, ist er gar nicht imstande, das physikalische Gehör und damit auch Intervall- und Tonalitätssinn seines Schülers vor einer vollständigen Verkümmerung zu bewahren.

Die Geläufigkeitsübungen können das musikalische Gehör des Schülers ebenfalls nicht wesentlich entwickeln, denn seine und seines Lehrers Aufmerksamkeit ist auch hier nicht auf die Genauigkeit der Intonation gerichtet.

Umgekehrt, würde der Sänger sein musikalisches Gehör pflegen, so würde er damit gleichzeitig auch seine Technik, seine Stimmqualitäten sehr bedeutend fördern, erstens, indem die *Bewußtmachung* der Muskelempfindungen, von zwei Seiten in Angriff genommen, schneller vor sich gehen würde, zweitens, indem er auf diese Weise überhaupt erst lernen könnte, die Muskeln seines Stimmapparates mit der notwendigen Zuverlässigkeit *isoliert* zu innervieren. Das Reinsingen ergibt sich nach unseren Ausführungen aus einer Vermeidung unzweckmäßiger Muskelinnervationen; es ist eine Arbeitsersparnis; deshalb klingt eine rein intonierende Stimme müheloser, und insofern klangschöner als eine ungenau intonierende. Die Aufgabe der Stimmbildung, wie überhaupt jeder technischen Ausbildung, ist ja zur größeren Hälfte nichts anderes, als die Beseitigung unzweckmäßiger Spannungen, d. h. Innervationen.

Das übliche Studium der Vortragsstücke stellt sich nunmehr unserer Betrachtung folgendermaßen dar:

1. Die technischen Fähigkeiten des Sängers werden weiter vervollkommnet.
2. Sein musikalisches Gehör und sein Tonalitätssinn werden ebensowenig berücksichtigt, wie bei den technischen Übungen; dagegen machen sich ihre Mängel um so unangenehmer bemerkbar, je verwickelter die Tonalität der Stücke ist, zu denen er gelangt.
3. Der Vortrag selbst wird an jedem Stück mit besonderer Sorgfalt und Genauigkeit einstudiert; die Methode des Vermittelns ist jedoch ausschließlich



Brief Gustav Mahlers an Anton Krisper

Brief Gustav Mahlers an Anton Krisper

Vormachen und mehr oder weniger mechanisches Nachmachen. Infolgedessen lernt der Sänger nicht sowohl »Vortrag« als »das gegebene Stück vortragen«, und er entwickelt hierbei wieder auffallend weniger Selbständigkeit als der Instrumentalist. Seine Unselbständigkeit ist jedoch eine natürliche Folge des Mißverhältnisses, das zwischen seiner Bildung und den Anforderungen, die das Stück an ihn stellt, besteht.

Der Sänger beherrscht nur die motorischen Fähigkeiten, nur die Technik, die die Wiedergabe eines Stückes erheischt, und besitzt außerdem ein natürliches Verständnis für die Empfindungen, Gefühle oder auch Leidenschaft und Tragik, die jenem Stück zugrunde liegen. Dieses Verständnis können wir nun allerdings in jedem Menschen voraussetzen, der Musik oder Kunst überhaupt genießen kann, aber es wäre verfehlt, anzunehmen, daß dieses Verständnis angeboren ist. Vielmehr ist höchstens ein Teil von ihm, eine Disposition angeboren, und die Art, wie ein menschliches Gemüt ein Kunstwerk aufzunehmen und darauf zu reagieren oder gar es neu zu schaffen vermag, ist das Ergebnis nicht nur seiner angeborenen Dispositionen, sondern auch seines ganzen Lebens und nicht zuletzt seiner Bildung. Von seiner Technik abgesehen, unterscheidet sich jedoch die musikalische Bildung des Sängers sehr unwesentlich von derjenigen eines Dilettanten, d. h. sie unterscheidet sich von dieser nur insofern, als der Berufssänger *häufiger* in der Lage ist, Musik zu hören und selbst zu musizieren als der Dilettant. Zwischen der Gemütsbewegung — dem Ursprung und der treibenden Kraft alles künstlerischen Schaffens — und dem Instrument und seiner Technik liegt aber ein langer Weg, liegt offenbar die Musik selbst, und diese steht dem Sänger oft ferner als dem Dilettanten.*)

4.

Eine Reform des Gesang- und jedes Musikunterrichtes muß von der Kritik der gebräuchlichen Tonnamensysteme ausgehen.

Das Tonsystem, dessen Verständnis zunächst vermittelt werden muß, ist das *reine diatonische* (mit einer siebenstufigen Tonleiter), das Tonsystem unserer Volksmusik. Es folgt das *gleichschwebend temperierte diatonische* Tonsystem (mit zwölf siebenstufigen Tonleitern), das Tonsystem der Klassik und Romantik und als letztes dasjenige der Moderne: das *chromatische* (»atonale«) Tonsystem (mit einer zwölfstufigen Tonleiter).

Bei der Wahl der Tonnamen müssen wir das Endziel von Anfang an im Auge behalten: wir dürfen für die erste Stufe nur ein solches Tonnamensystem verwenden, das uns auch weiterführen kann. Es muß demnach 1. den Aufbau der diatonischen Tonleiter aus Ganz- und Halbtonschritten, 2. die Zwölfteilung der Oktave, d. h. das Zusammenfallen der enharmonischen Töne im temperierten System, 3. die Gleichberechtigung der zwölf Tonarten im

*) Wir wollen nicht unerwähnt lassen, daß der Tonalitätssinn auch im Instrumentalunterricht nicht etwa zielbewußt gepflegt wird. Insbesondere beim Klavierspiel entwickelt er sich rein zufällig, d. h. unabhängig und unberücksichtigt vom Unterricht.

erweiterten diatonischen Tonsystem klar zum Ausdruck bringen. Außerdem müssen die Tonnamen, damit wir sie zu einer Solmisation verwenden können, sangbar sein.

Diese Gesichtspunkte verbieten den Gebrauch der Buchstabenbezeichnungen (c d e f g usw.). Die Buchstabenbezeichnungen sind nicht sangbar; sie veranschaulichen weder die Stellung der Halbtöne innerhalb der Tonleiter noch die Zwölfteilung der Oktave und teilen die Töne willkürlich in Grundtöne (c d e . . .) und abgeleitete Töne (cis, dis, . . ., ces, . . .) ein, ja sogar in abgeleitete Töne erster und zweiter Ordnung: sie sind also für unser heutiges Tonsystem im höchsten Grade unlogisch. Ihr einziger Vorzug ist ihre vollkommene Übereinstimmung mit unserer Notenschrift und daß sie, wie diese, die ursprüngliche Siebenstufigkeit der Tonleiter restlos veranschaulichen, d. h. diatonische und chromatische Halbtöne konsequent unterscheiden.

Die Benutzung von sieben Stufennamen, wie die Solmisationssilben der Tonika-Do-Methode (do, re, mi, fa, so, la, ti) und die französischen Ziffern müssen wir ebenfalls ablehnen. Sie würden für *eine Dur*-Tonart ausreichen; dem Verständnis des Mollgeschlechts und der Kirchentonarten wirken sie entgegen, dem temperierten diatonischen Tonsystem sind sie nur schwer anzubequemen, vor dem chromatischen Tonsystem versagen sie gänzlich.

Unseren Forderungen völlig entsprechend ist nun das Eitzsche Tonwortsystem aufgebaut.*)

Zur Bezeichnung der zwölf absoluten Tonhöhen der Oktave verwendet es die zwölf Konsonanten:

b r t m g s p l d f k n,

entsprechend der Reihe nach den chromatischen Tönen von c bis h.

Zur Kennzeichnung der enharmonischen Unterschiede dient die Vokalreihe:

i o u a e i o u . . .,

derart, daß die Grenztöne einer großen Sekunde benachbarte Vokale, und die Grenztöne einer kleinen Sekunde denselben Vokal erhalten:

bi to gu su la fe ni bi
(c d e f g a h c)

Als *fis* erhält die Tonhöhe *p* den Vokal *a* (kleine Sekunde *pa-la* = fis-g), als *ges* den Vokal *u* (kleine Sekunde *pu-su* = ges-f).

Demnach lautet beispielsweise

die G-dur Tonleiter: la fe ni bi to gu pa la;
„ Des-dur „ ri mo su pu da ke bi ri;
„ Cis-dur „ ro mu sa pa de ki bo ro.

*) Carl Eitz, 1848—1924, Gesanglehrer an der Bürgerschule zu Eisleben. Seine Tonwortmethode ist seit 1922 im Schulgesangunterricht zugelassen.

In diesem System erscheint keine Tonart vor einer anderen ausgezeichnet. — Die Forderung der Sangbarkeit erfüllen die Eitzschen Tonworte ebenfalls ganz vorzüglich; sie übertreffen auch hierin alle anderen Solmisationssilben.
Auf den ersten Augenblick befremdend ist die Eigenschaft der Tonworte, daß sie keinerlei Verwandtschaft zwischen »Grundton« und »abgeleitetem« Ton zeigen, und darin mit unserer Notenschrift nicht übereinstimmen; die Tonworte für ces-c-cis lauten ne-bi-ro, für f-fis-fisis: su-pa-le usw. Die Auffassung des Eitzschen Tonwortsystems ist auch in diesem Falle die logischere und deshalb für den Unterricht vorteilhaftere.
Die wesentlichste tonale Beziehung von fis in G-dur ist, daß er als Leitton zur Tonika führt; daß er an die Stelle von f in C-dur getreten ist, ist eine außertonartliche Beziehung, also von sekundärer Bedeutung. Die erste Beziehung muß der Schüler fühlen und wissen, die zweite muß er bloß wissen; die erste muß ihm *jedesmal* gegenwärtig sein, wenn er in G-dur musiziert, die zweite nur, wenn eine Modulation oder Ausweichung von G-dur nach C-dur oder umgekehrt stattfindet. Die Eitzsche Methode veranschaulicht nun die erste Beziehung unmittelbar durch die Tonworte und die zweite durch Vergleichen der Tonleiterstrecken gu su la und gu pa la; die Buchstabenbezeichnung veranschaulicht die zweite Beziehung durch die Endung -is, für die erste kann sie jedoch keine allgemeingültige Regel aufstellen, im Gegenteil, es ist mehr als verwirrend, daß fis-g einen diatonischen Halbton, his-c dagegen ein pythagoreisches Komma bzw. in der Praxis eine enharmonische Identität darstellen soll.
Eine der wertvollsten Eigenschaften des Tonwortsystems ist jedoch, daß seine zwölfgliedrige Konsonantenreihe eine Brücke vom temperierten diatonischen zum chromatischen Tonsystem liefert. Die Eitzschen Tonworte sind meines Erachtens das beste existierende System, und es wäre von großer Bedeutung, wenn sie zur Grundlage unserer gesamten Musikerziehung werden könnten.
Es wäre jedoch ein Fehler, die prinzipielle Bedeutung der Tonnamen zu überschätzen. Sie sollen und können nur eine Erkenntnis des Tonsystems vermitteln, das Ziel ist jedoch das Denken *in Tönen*, nicht das Denken *über Tonverhältnisse.**) Die Tonnamen sind bloß ein Werkzeug in der Hand des Musikerziehers; es ist unzweifelhaft dessen Pflicht, sich das beste vorhandene Werkzeug auszusuchen, ausschlaggebend für seine Arbeit ist jedoch die Art, wie er sein Werkzeug gebraucht: die tonale Erziehung.

5.

In der Beschreibung des tonalen Lehrganges müssen wir uns mit wenigen Andeutungen begnügen.
Auf jeder Stufe des Unterrichtes führen erst Gehörübungen das jeweilige Ton-

*) Es wäre deshalb ein Umlernen der Tonnamen, wenn eine logische Erkenntnis des Tonsystems bereits erreicht ist, unsinnig.

material ein, dann wird das tonale Geschehen nachschaffend schließlich schaffend bewußt gemacht.

Die Grundlage der Gehörübungen bildet*) die akustische Tatsache der Zusammensetzung jedes Einzelklanges aus Grundton und Obertönen, und die Konsonanz des Dreiklangs.

Die Grundlage der schöpferischen Arbeit sind folgende elementare Tatsachen der Tonalität:

1. der melodische Verlauf: das wellenartige Auf und Ab der melodischen Linie;

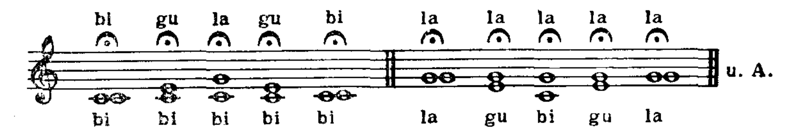
2. der kadenzierende Verlauf: das Streben nach einer Schlußwirkung auf einem Zielton (Tonika) und die Grundform des tonalen Geschehens in einem Kreislauf zwischen zwei Gegensätzen: Tonika ⇄ Gegensatz (Dominante);

3. der Unterschied zwischen nichtkadenzierenden und kadenzierenden Schritten, z. B.:



Als Vorbereitung der eigentlichen tonalen Erziehung kann das Nachzeichnen von Sprachmelodien erst in der Luft, dann auf dem Papier dienen. Diese Veranschaulichung des melodischen Verlaufes wird im weiteren Laufe des Unterrichts so oft als möglich durchgeführt.

Die erste Stufe bildet das Tonsystem *bi to gu la* (c_1 d_1 e_1 g_1). Es werden zuerst die Dreiklangstöne eingeführt, wobei das Gewicht auf der Beobachtung der Zusammenklänge ruht, die die Reinheit der Intonation auf dem natürlichsten Wege fördert. Nach einstimmigen Vorübungen folgen als wesentlichste Gehörübungen:



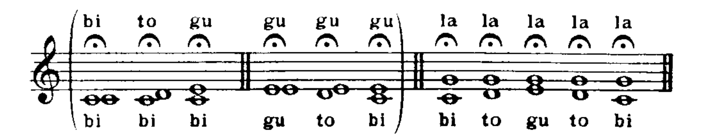
wobei erst Schüler und Lehrer, später — Gruppenunterricht vorausgesetzt — die zweigeteilte Klasse die Stimmen übernehmen.

Dann wird der Ton *to* (d_1) zwischen *bi* und *gu* gestellt:



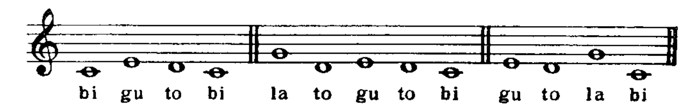
*) In Anlehnung an die Tonalitätsübungen von Eitz.

seine Fähigkeit, mit den Dreiklangtönen zu konsonieren, untersucht:

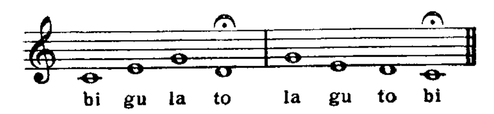


und festgestellt, daß er nur mit *la* (g_1) einen erträglichen Zusammenklang liefert, der aber weniger angenehm ist als die früheren. *To* bildet also einen *Gegensatz* zu den Dreiklangstönen.
Nun wird eine Reihe Melodien den Schülern auf einen Vokal vorgesungen; sie singen und zeichnen sie ohne Überlegung nach, stellen dann ihre Töne fest und singen sie auf die Tonworte. Die Melodien schreiten etwa folgenderweise fort:

1. ohne festen Rhythmus
   a) Melodien in einem Zug z. B.



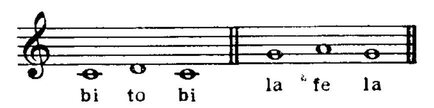
(Schlußwirkung als Folge des Gegensatzes *to-bi.*)
   b) Melodien, bestehend aus Frage und Antwort z. B.



(Halbschluß und Ganzschluß.)
2. in festem Rhythmus und fester Form,*) z. B.



In derselben Stufenfolge erfinden die Schüler Melodien auf einen Vokal improvisierend. Wenn die Melodie feststeht, wird ihre Linie nachgezeichnet, dann suchen wir ihre Töne und solmisieren sie.
Die zweite Stufe bildet das pentatonische Tonsystem c_1 d_1 e_1 g_1 a_1. Der neue Ton *fe* (a_1) wird als melodische Analogie zu *to* (d_1) eingeführt:



*) Vgl. S. 797.

dann seine Fähigkeit, mit den übrigen Tönen Konsonanzen zu bilden in den Gehörübungen und seine Rolle in der Schlußbildung in der Interpretation und Improvisation untersucht. — Nach denselben Prinzipien werden auf der *dritten Stufe* die Töne *ni* und *su* (h und f_1) in das Tonsystem einbezogen und dadurch das reine diatonische System erreicht.
Es folgt schließlich die Erarbeitung des vollständigen temperiert-diatonischen Tonsystems von Tonart zu Tonart. In derselben Zeit werden nacheinander das zweistimmige Singen, das Erfinden von Gegenstimmen und das gleichzeitige Erfinden zweier Stimmen geübt.
Die Moll-Tonika sollte so früh als möglich eingeführt werden, — wenn man genügend Zeit zur Verfügung hat, schon in der Pentatonik.
Der leitende Gesichtspunkt ist immer das Erfassen von Musik als Geschehen. Es geht nicht um die Töne, sondern um die Bewegung von Ton zu Ton. Töne, auch Stufen, sind nicht charakteristisch und nicht wesentlich; worauf es allein ankommt, das ist ihre wechselnde Rolle im tonalen Ablauf.*)

6.

Fassen wir zusammen, was not tut:
In der Disposition: Musik vor der Technik.
In der Einstellung: Erleben von Musik als Ablauf.
In der Arbeit: Schaffen.
Eines folgt aus dem andern, und es ist kein Zufall, daß diese Grundsätze gerade in der Schule begonnen haben, sich Bahn zu brechen, wo die Technik nicht überwuchern konnte.**)
Im Fachmusikunterricht ist jedoch von einer Wandlung noch nicht viel zu merken. Ausgangspunkt ist noch immer die Technik und statt einer *Musik*-Erziehung fristet ein verfahrener und unfruchtbarer Harmonielehre-Unterricht kümmerlich sein Dasein. Am krassesten ist aber dieser Zustand im Gesangunterricht, und wir sind von ihm ausgegangen, weil er am meisten auf eine Hilfe angewiesen ist und weil der Gesang gerade die Grundlage einer hochstehenden musikalischen Allgemeinbildung werden könnte.
Im Verfolg der organisatorischen Regelung des musikalischen Unterrichtswesens müßte nun der Staat auch in der inhaltlichen Reform an seinen Anstalten vorangehen: Weg mit dem Anhängsel: Musiktheorie, her mit der Musik-Praxis als Grundlage. Dann kann die tiefgehende Analyse der musikalischen Kunstwerke als einzig berechtigter »Theorie-Unterricht«, aus der allein der künstlerische Vortrag erwachsen kann, ein organischer Teil der musikalischen Praxis werden. — Wenn auch der Privatmusikunterricht gefolgt ist und in der Schulmusik ein Stab von in diesem Sinne wirkenden Lehrern steht, dann erst können wir hoffen, daß unsere Musikkultur die verlorene Einheit wiedergewinnt und die Musik im Leben der Gesellschaft und jedes einzelnen die Rolle spielen wird, zu der sie berufen ist.

*) Deshalb sind m. E. die Handzeichen der Tonika-Do-Methode und ihr Geist verfehlt. **) Fritz Jöde.

UNBEKANNTE JUGENDBRIEFE GUSTAV MAHLERS

VON

HANS HOLLÄNDER-WIEN

Diese Publikation erfolgt mit ausdrücklicher Bewilligung der Frau Alma Maria Mahler.

Die vorliegenden Briefe stammen aus den Jahren 1879 und 1880 und beleuchten das bisher wenig bekannte Freundschaftsverhältnis Gustav Mahlers zu *Anton Krisper*. Dieser, aus Laibach in Krain gebürtig, gehörte dem Kreise von Mahlers Studiengenossen am Wiener Konservatorium Hans Rott und Heinrich und Rudolf Kryzanowsky an. Krisper, der am Konservatorium Komposition studierte, wird als sehr begabter und äußerst empfindsamer Charakter geschildert. Er brachte es bis zur Vollendung einer Oper, die in Prag eine Aufführung erlebte. Da der Erfolg ausblieb, wandte er sich in Leipzig dem Studium der Philosophie zu, das er aber nach einem Jahr gleichfalls aufgab, um in der Heimat die montanistische Hochschule zu besuchen. Eine bald danach ausbrechende Geisteskrankheit warf ihn in ein jahrelanges Siechtum, dem er erst im Jahre 1914 in Graz erlag.
Mahler hat die folgenden Briefe als noch nicht Zwanzigjähriger geschrieben. Sie zeigen sein schwärmerisches, poesieerfülltes Gemüt, seine Schwermut, die einer hellen Kinderfreudigkeit oft unmittelbar folgen mochte, seine dämonischen Ausbrüche (Brief vom 14. Dezember), welche die Schreckensvisionen seiner 10. Sinfonie vorausahnen lassen. Sehr bedeutsam sind seine Mitteilungen über Arbeiten und Pläne. Das erwähnte Märchenspiel »Rübezahl«, dessen Text sich Mahler selber schuf, wurde nicht vollendet, und seine Andeutung des »uralten nordischen Königs« bezieht sich auf eine zu Beginn der achtziger Jahre entstandene »Nordische Symphonie«. Mahler hat beide Werke, Rübezahl wie Sinfonie, später vernichtet. Bezeichnend ist auch das naiv-melancholische Gedichtchen »Vergessene Liebe«, das in Stimmung und Schlußstrophe die drei Jahre später entstandenen »Lieder eines fahrenden Gesellen« vorausnimmt.
Die gleichfalls an Krisper mitgeteilte »Ballade vom blonden und braunen Reitersmann« ist eine wichtige Ergänzung zur Entstehungsgeschichte des »Klagenden Liedes«. Dieses war ursprünglich als ein Märchenspiel*) in drei Sätzen geplant, deren jeder eine auf Inhalt und Stimmung bezügliche Überschrift tragen sollte: 1. Satz: »Waldmärchen«; 2. Satz: »Der Spielmann«; 3. Satz: »Hochzeitsstück«. Das hier mitgeteilte Gedicht war als Text des 1. Teiles gedacht, doch hat sich Mahler bei der Herausgabe des Werkes lediglich zur Beibehaltung des 2. und 3. Satzes entschlossen, die nun unverändert der endgültigen Fassung zugrunde liegen.

*) Der volle Titel der im Besitze der Frau Justine Rosé-Mahler befindlichen handschriftlichen Partitur lautet: Das klagende Lied, Ein Märchen in 3 Abteilungen von Gustav Mahler.

BALLADE VOM BLONDEN UND BRAUNEN REITERSMANN

Da war eine stolze Königin
Gar lieblich ohne Maßen.
Kein Ritter stand nach ihrem Sinn,
Sie wollt' sie alle hassen.
O weh, du wonnigliches Weib,
Wem blühet wohl dein süßer Leib!?

Im Wald eine rote Blume stand
So schön wie die Königinne;
Welch Rittersmann die Blume fand,
Der konnt' die Frau gewinnen.
Nun ach, du stolze Königin,
Nun bricht wohl bald dein stolzer Sinn.

Zwei Brüder zogen zum Walde hin,
Sie wollten die Blume suchen.
Der junge hold, von mildem Sinn,
Der andere wollte nur fluchen.
O Ritter, schlimmer Ritter mein,
O ließest du das Fluchen sein!

Als sie so zogen eine Weil',
Da kamen sie zu scheiden;
Das war ein Suchen nun in Eil'
Im Wald und auf der Heiden.
Ihr Ritter mein, in schnellem Lauf,
Wer findet wohl die Blume auf?

Der Junge zieht fröhlich durch Feld und Heid',
Er braucht nicht lang zu gehen,
Bald sieht er von Ferne bei der Weid'
Die rote Blume stehen.
Die hat er auf den Hut gesteckt
Und dann sich zur Ruhe hingestreckt.

Den Alten treibt ein wilder Hang,
Umsonst durchsucht er die Heide;
Und als der Abend herniedersank,
Da kommt er zur grünen Weide.
O weh, wen er dort schlafen fand,
Die Blume am Hut, am grünen Band.

Du wonnigliche Nachtigall,
Und Rotkehlchen hinter den Hecken,
Mir scheint, ihr wollt' mit eurem Schall
Den armen Ritter wecken.
Du rote Blume hinter'm Hut,
Du blinkst und glänzest ja wie Blut!

Ein Auge leuchtet in wilder Freud',
Dess' Schein hat nicht gelogen —
Ein Schwert von Stahl hängt ihm zur Seit',
Das hat er nun gezogen.
Der Alte lacht unter'm Weidenbaum,
Der Junge lächelt wie im Traum.

Ihr Blätter, was seid ihr von Tau so schwer,
Mir scheint, das sind gar Tränen,
Ihr Winde, was weht ihr so traurig daher,
Was will euer Raunen und Wähnen?
Im Wald auf der grünen Heide,
Da steht eine alte Weide —

BRIEFE GUSTAV MAHLERS AN ANTON KRISPER

AUS DEN JAHREN 1879 UND 1880

Wien, Café Imperial (Poststempel: Wien 22. 9. 1879)

Mein lieber Anton!

Soeben bin ich in Wien angekommen und habe die Stätte aufgesucht, wo wir zusammen so oft Freud' und Leid geteilt haben. Ich bin der unglücklichste Glückliche, der sich je unter Rosen gewunden. Nun steht ein neuer Name in meinem Herzen neben dem Eurigen, zwar nur flüsternd und errötend aber nicht weniger mächtig. — Wann kommst Du nach Wien? Schreibe sofort. Ich ziehe jetzt in eine bekannte Wohnung. Ach, ich möchte den alten guten Zeiten näher sein. Bin wohl ein rechter Tor. Sei es doch! Kinder sind besser als Greise.

Ich bin zu unruhig, um mehr schreiben zu können. Meine Eltern grüßen Dich herzlich sowie auch Dein

treuer

Gustav Mahler

Wien, III. Rennweg 3.
Parterre, Tür 10 B.

*

(Poststempel: Wien, 18. 2. 1880)

Mein lieber Anton!

Ich sitze nun in später Nacht in meinem neuen Quartier. Vor mir liegen mancherlei Bücher und der Tschibuk dampft. Doch will mir das Rauchen nicht schmecken und ich bin auch zu zerstreut, um irgend etwas lesen zu können. Meine Gedanken wenden sich immer Dir zu. Und da denke ich mir, es ist besser, ich lasse die Bücher in Ruhe und will mit Dir gleich ganz beisammen sein. Hätte ich Dir vor einer halben Stunde geschrieben, so wären wieder die alten Seufzer und Tränen aufs Papier geflossen. Nun aber bin ich viel ruhiger. Ein Buch ist eine wahre Leydener Flasche des Schmerzes, die den ganzen Strom der Gefühle auffängt und in sich sammelt — hie und da entlädt sich allerdings die Batterie, wenn man ihr zu nahe kommt und schickt in hellen Funken wieder alles auf den Urheber zurück. — Das ist wahrlich die erste Stunde seit langer Zeit, daß ich so ruhige Worte finde. Die habe ich aber auch für Dich aufgespart, damit Du doch siehst, wie folgsam ich bin und wie gerne ich Deine Wünsche erfülle. —

Im Zimmer nebenan hauset eine Jungfrau, die den ganzen Tag auf ihrem Spinett ruht. Sie weiß allerdings nicht, daß ich deshalb schon wieder wie Ahasverus meinen Wanderstab ergreifen muß. Das weiß der Himmel, ob ich einmal irgendwo ansässig sein werde. Immer bläst mich irgend ein windiger Gesell aus meiner Stube in eine andere hinein. Meine jetzige befindet sich: VI., Windmühlgasse Nr. 39, 1. St. Th. 18.

Schreibe doch einmal etwas Ausführliches über Dich. Wann kommst Du denn nach Wien? Es war ja besprochen, daß Du das 2. Semester hier verbringst? Komm doch endlich, da Du doch nicht verpflichtet bist, ewig in dieser Seestadt zu picken. Du versäumst dort nichts und nimmst hier keinen Schaden. Schreibe bald!

Herzliche Grüße

von

Deinem

Gustav.

*

(Poststempel: Wien, 3. 3. 1880)

Mein liebster Freund!

Warum schweigst Du denn? Hast Du meine Briefe nicht erhalten? Mein Leben geht den alten gewohnten Trott. Der Frühling ist über Nacht gekommen und mit ihm die alte Sehnsucht und Wehmut. Ich habe soeben einige Verse geschrieben, die ich Dir mitteile, weil sie Dir am Besten mein Inneres enthüllen können.

VERGESSENE LIEBE

Wie öd' mein Herz! Wie leer das All'!
Wie groß mein Sehnen!
O, wie die Fernen Tal zu Tal
sich endlos dehnen!
Mein süßes Lieb! Zum letzten Mal!?
Ach, muß ja ewig diese Qual
in meinem Herzen brennen!

Wie strahlt' es einst so treu und klar
in ihren Blicken!
Das Wandern ließ ich ganz und gar
trotz Winters Tücken!
Und als der Lenz vergangen war,
Da tat mein Lieb ihr blondes Haar
wohl mit der Myrthe schmücken!

Mein Wanderstab! Noch einmal heut
komm aus der Ecken!
Schliefst du auch lang! Nun sei bereit!
Ich will dich wecken!
Ich trug es lang mein Liebesleid
Und ist die Erde doch so weit —
So komm, mein treuer Stecken!

Wie lieblich lächelt Berg und Tal
in Blütenwogen!
Kam ja mit seinem süßen Schall
der Lenz gezogen!
Und Blumen blühn ja überall
Und Kreuzlein steh'n ja überall —
die haben nicht gelogen!

Vor allem teile ich Dir einen Plan für eine Sommerreise mit, die ich mit Heinrich und Rudolf Kryzanowsky im Juli machen will und bei der wir ganz sicher mit Deiner Beteiligung rechnen.
Zu Fuß durch den Böhmerwald (einziger Urwald in Europa, und ganz fremder und eigenartiger Volksstamm mit wunderbaren Frauen), dann ebenso durch das Fichtelgebirge. Eger — Beireuth — Nürnberg — und zum Schluß nach Oberammergau zu den Passionsspielen — binnen 3 Wochen sind wir fertig und dann geht's direkt (wennmöglich hältst Du Dich bei mir in Iglau einige Tage auf) nach Hause. Gefällt Dir dieser Vorschlag nicht? Es wäre doch ganz herrlich, und übrigens haben wir dies ja vorigen Sommer besprochen. Ich bitte Dich, antworte sogleich Deinem allzeit

getreuen

Gustav Mahler.

*

(Poststempel: Wien, 14. 3. 1880)

Lieber Anton!

Es macht mich sehr besorgt, daß ich noch immer keine Antwort von Dir habe. Wo bist Du denn? und was machst Du denn? Soll ich es denn, der vielleicht außer Deinen Eltern der einzige auf der Erde, für Dich Sorge trägt, soll ich es denn nicht wissen? Oder bist Du krank? — Ach, lieber Anton, ich bin es, — ich sehne mich schon furchtbar danach, Dich zu sehen und mit Dir beisammen zu sein.
Ich bin so allein!
Ich weiß nicht, ob ich es noch lange werde ertragen können. Mir ist zu Mute, als sollte ich jeden Augenblick zusammenbrechen!
Ich habe jetzt einen großen Kampf gekämpft — und ich bin noch immer nicht fertig damit. Dir das zu erklären, vermag ich nicht —
Zum ersten Mal hat mich diese Welt so recht in der Materie angefaßt und die verblaßten Gemeinplätze, die abgetragenen Weibergeschichten, die ich nur immer mit mitleidigem Lächeln angehört, sie haben jetzt in ihren Reih'n mich gezogen, wie die Nixen, und nun schlagen die Wellen über mir zusammen.
Ich bitte Dich, schreibe sofort, wenn ich nicht glauben soll, daß Du bös auf mich bist. Sei umarmt von Deinem treuen

Gustav.

Meine Adresse:

G. M. Wien,
Windmühlgasse, Nr. 39, 1. Stock, Th. 18

*

Mein lieber Anton! *)

Auf die Gefahr hin, daß Dich dieser Brief nicht trifft, schicke ich ihn an Deine alte Adresse. Du sollst Dich auch nicht wundern, wenn derselbe etwas kurz ausfällt — ich wittere immer, daß ich ihn doch nur für die 4 Winde schreibe.
Was ist es denn, daß Du noch kein Lebenszeichen von Dir gegeben, sodaß ich nicht einmal eine Ahnung habe, wo Du zu finden bist?
Mein curriculum vitae dieser 2 Monate ist mit wenigen Worten gegeben: Ich habe

* * *

Nach einer halbstündigen Pause beginne ich wieder, da mir dieses Rabenvieh von einem Stubenmädel vergessen hat, die Lampe einzufüllen und ich nun gezwungen bin, bei allen möglichen Petroleumhändlern des Cottagevereines herumzurennen, bis mir ein barmherziger seinen Laden geöffnet hat — es ist nämlich schon $^{1}/_{2}$11 Uhr. —
Nun, um wieder auf mein curriculum zu kommen. Lieber Freund, ich habe mich in den süßen Ketten des Götterlieblings gar arg verstrickt — der Held nun »seufzt er, ringt die Hände, stöhnt und fleht« etc. etc. Ich habe wirklich die Zeit meistens damit verbracht, daß ich auf die verschiedenste Weise in den süßen Schmerzen gewühlt, bin mit »ach« aufgestanden und mit »o« schlafen gegangen; im Traume habe ich gelebt und im Wachen geträumt und so sind nun die 2 Monate vergangen und das Christkindlein ist da — und soll mir etwas recht Schönes bringen. In einer Woche bin ich in Iglau und werde aus meinen rosigen Träumen zu einem noch rosigeren Tage erwachen.
Auch ein neuer Schatten schwebt nun im Hintergrunde meiner Traumbilder, doch ich muß erst seinen Träger abwarten. Wenn sich der zeigt, so will ich Dir dann mehr von ihm sagen — ich mutmaße nur, daß das so ein uralter nordischer König ist, der mich mit seinen Helden und Trinkgelagen aus meiner Ruhe scheuchen will. Ich habe auch ein bischen Hippokrene genippt — nun weß das Herz voll ist, von dem geht der Mund über. —
Nun genug des verhaßten Lächelns — ich habe mich gezwungen, einen heiteren Pastoralstil anzunehmen, um nicht in das alte abgedroschene Lamento hineinzufallen. Ich will nicht seufzen, doch auch nicht lächeln. In meinem *φρῆν* halten sich einige Eskadronen Verwünschungen und Flüche im Quartier; die will ich nun ausmarchieren lassen. »Hole der Satan dieses ganze Lumpendasein!« Meine Augen sind wie ausgetrocknete Zitronen — auch nicht ein Tropfen steckt mehr darin. Die Betrübnisse dieser Welt soll ich alle kosten und kein einziges soll mir erspart bleiben. —
Das wird Dir rätselhaft scheinen, — ich fürchte, bald im Stande zu sein, Dir darüber furchtbaren Aufschluß zu geben. Bis dahin lebe recht wohl

*) Siehe das Faksimile unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

und schreibe bald. Ich will nun schlafen gehen, denn ich bedarf der Ruhe.
Gute Nacht, lieber Anton! Gute Nacht!

Dein treuer

Gustav Mahler.

Wien, Cottageverein, Karl Ludwigstraße Nr. 24

Wenn Du kannst, so pumpe mir fünf Spieße, aber nur dann, wenn ohne jede Schwierigkeit.

Wien, 14. Dezember. Diesen Brief trage ich schon 2 Wochen lang bei mir in Tasche herum. Antworte sofort! Freitag fahre ich nach Hause.

*

Lieber Anton!

Nimm meinen etwas verspäteten Glückwunsch zum neuen Jahr freundlich auf. Es sei dies auch das erste Wort nach langem Stillschweigen. Deinen letzten Brief habe ich seinerzeit in Iglau erhalten und es wird Dir nicht uninteressant sein, zu erfahren, daß ich daselbst eine Vorstellung dirigierte, in welcher als erste Sängerin ein Frl. Hassmann mitsang, welche übrigens das flachste Geschöpf unter den Weibern ist, welche mir schon seit langem vorgekommen. Übrigens hielt ich mich da nicht lange auf, sondern begann in Wien ein munteres Wanderleben, d. h. ich zog jede 14 Tage in ein neues Quartier. Ich bin nun schon 3 Monate in Wien und habe, abgesehen von diversen Hotels, schon die 5. Wohnung. Daß es da mit meiner Arbeit nicht besonders von Statten ging, kannst Du Dir leicht vorstellen; jetzt, da ich in der besten Verfassung wäre, stört mich wieder das Geschrei eines kleinen Kindes — und so werde ich aus einem Ärger in den andern getrieben. Nichtsdestoweniger jedoch hoffe ich, den 1. Akt des Rübezahl fertig zu machen. Die Dichtung übrigens hat, seitdem Du sie gesehen, eine ganz neue Gestalt angenommen. Manches ist darin wirklich nicht übel geraten.
Wann gedenkst Du wieder einmal nach Wien zu kommen? Und was machst Du immer? Hast Du gearbeitet und fühlst Du Dich wohl? Ich bitte Dich, zähme einmal Dein metaphysisches Feuer und antworte mir schlicht und getreu auf diese prosaischen Fragen.
Ich selbst wäre in der besten Laune, wenn mich dieses malheureuse Kind nicht in der besten Arbeit stören würde.
Sei bestens gegrüßt und schreibe mir bald! Meine Adresse lautet:

Gustav Mahler,
I. Wipplingerstraße Nr. 12
II. Stiege, 4. Stock rechts.

MUSIKANTENAKTEN AUS WEIMARS ZOPFZEIT

VON

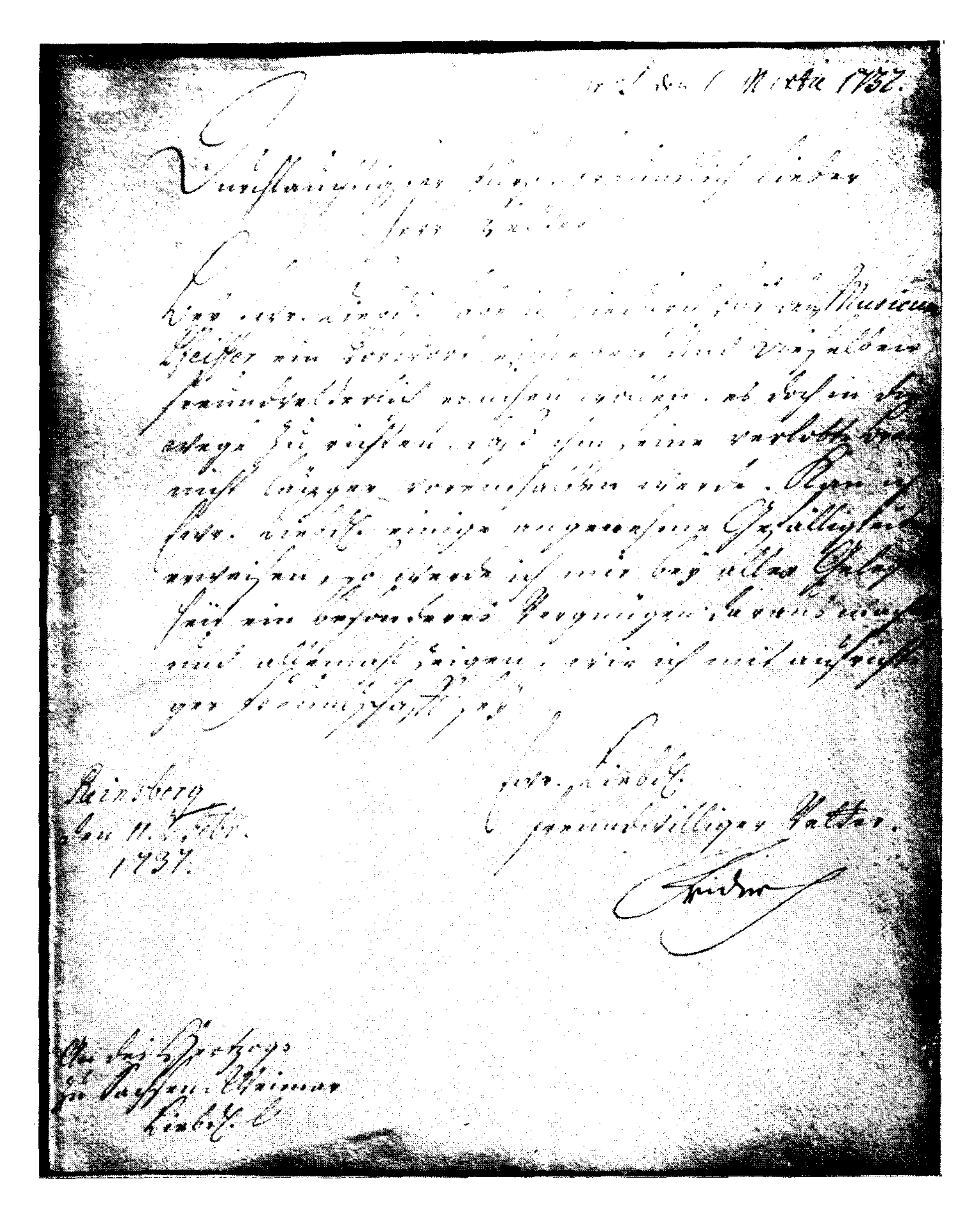
CARL WILLNAU-LEIPZIG

Über Kapelle, Kammermusiker, Trompeter, Pfeifer und Musiklehrer« 1719—1763 lautet der Titel eines dicken Aktenbündels aus dem Staatsarchiv Weimar. Ein Stück Musikgeschichte des Rokokos wird lebendig. Adolf Abers Werk »Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern« gibt bekanntlich eine umfassende Darstellung des Musiklebens in Weimar bis 1662. Spittas Bach-Biographie berührt vielfach die folgende Epoche und bietet ein wichtiges Kapitel für die Zeit von 1703 bis 1717, in der Johann Sebastian Bach zunächst als Violonist, später als Konzertmeister und Hoforganist in Weimar tätig war. Daran schließen fast unmittelbar unsere Akten an. Seit 1709 regierte im Herzogtum Weimar Wilhelm Ernst gleichzeitig mit seinem Neffen Ernst August. Die Macht- und Regierungsbefugnisse beider Landesväter waren verfassungsmäßig festgelegt, doch kam es dauernd zu Irrungen und Streitigkeiten. Kein Wunder, daß diese auch auf die Hofmusik übergriffen, zumal beide Herrscher musikalisch waren und Musik selbst ausübten. Offensichtlich ließ Ernst August die Kapelle mehr für sich spielen, als dem Oheim angenehm war. Wilhelm Ernst verbot deshalb am 25. Januar 1719 der Kapelle bei zehn Thaler Strafe zu spielen, wenn sie nicht vorher um Erlaubnis nachgesucht hatte. Unter das Verbot fiel alles Spielen im sogenannten »roten Schloß« für Ernst August, der sich einen Spaß daraus machte, den Oberhofmeister des Oheims zu ärgern. Er ließ die Hofmusik unter Leitung des Kapellmeisters Joh. Drese wacker weiterspielen, ja er stellte sogar Reverse aus, in denen er sich zur Übernahme der Strafen verpflichtete! Es kommt zu eingehenden Verhandlungen. Die Musiker müssen dem Hofmarschallamt Serenissimi Regentis die Reverse abliefern, da »wir niehmalen Serenissimo Ernesto Augusto dasjenige, was ihm gebühret, zu entziehen gemeynet«. Bei dieser Gelegenheit werden sie eidlich zu Stillschweigen verpflichtet; Ernst August darüber erbost, läßt sie durch den Generalsuperintendenten von der Schweigepflicht entbinden und erfährt alles haarklein; kurzum ein Bild unerquicklicher Kompetenzstreitigkeiten, bei denen die Musiker die Zeche bezahlen mußten. Die Musiker waren sogar sogenannte gemeinschaftliche Diener der beiden Herzöge. 1714—1716 bestand die herzogliche Kapelle aus: 4 Kammermusici (Violinisten usw.), 1 Fagottisten, 5 Trompetern, 1 Pauker, 6 Sängern, von denen einer zugleich Pagenhofmeister war, und 6 Kapellknaben; Kapellmeister war Salomo Drese, Vizekapellmeister dessen Sohn Joh. Wilhelm Drese. Konzertmeister und Hoforganist war Joh. Sebastian Bach. Nach Samuel Dreses Tod (1716) erwog man, den gefeierten Telemann als

Kapellmeister zu berufen. Bach fühlte sich übergangen und nahm die Stelle eines Kapellmeisters in Cöthen an. Nachfolger Samuel Dreses wurde Johann Wilhelm Drese. Dieser war wenig bedeutend; wesentlich fähiger war der 1726 zum Konzertmeister ernannte Johannes Pfeiffer, geboren Nürnberg 1697, gestorben Bayreuth 1761, der schon seit etwa 1720 der Kapelle als Violinist angehörte. Er genoß die besondere Gunst Ernst Augusts, der ihn auch 1729 mit auf seine Reise nach Aachen, Belgien und Paris nahm. In einem charakteristischen Schreiben bittet Pfeiffer um 170 Thaler rückständigen Gehalts und 60 Taler vom laufenden Quartal, um sich von seinen immer anwachsenden Schulden loszumachen. »Solche Hindernisse meiner Gemütsruhe aus dem Wege zu räumen, geschiehet allein zu dem Endzweck, damit ich mein Talent mit mehrer Adresse Dero Vergnügen, welches Sie in wohlgesetzten Musiquen empfinden, consacriren und Dero musikalischen Chor mit mehrer Courage aufmuntern könne!«
Ernst August hatte seine erste Gemahlin 1726 verloren und war nach dem Tode seines Oheims 1728 zur Alleinregierung gekommen. Er spielte gern Violine, wie Baron v. Pöllnitz berichtet, und besaß eine wertvolle Geigensammlung, darunter 13 Cremoneser und 14 Steiner. Seinem Konzertmeister Pfeiffer hatte er eine uralte Steiner zum Spielen überlassen. 1722 erlernte er das Trompetenblasen, worüber der Entwurf zu einem Lehrbrief des Hof- und Feldtrompeters Jeremias Schill berichtet: »Se. hochfürstliche Durchlaucht als hoher Vorweiser dieses habe sich gnädigst gefallen lassen, die rittermäßige Trompeterkunst zu erlernen und die gewöhnlichen zwei Lehrjahre völlig absolvieret.« Er war auch sonst ein Freund der Künstler. Der Komponist Joh. Nicolaus Bichler (Büchler) wurde im August 1798 18 Tage lang auf seine Kosten im Gasthaus »Zum goldenen Ring« bewirtet, und trank seinem Namen Ehre machend, täglich 4 Maß Bier. Bichler ist wohl identisch mit dem in Eitners Lexikon genannten Komponisten, der 1731 in Sondershausen lebte. 1733 folgte Pfeiffer einem Ruf nach Bayreuth, wo er bis zu seinem Tode 1761 blieb. Markgräfin Wilhelmine hatte ihn als Kapellmeister gewonnen und nahm bei ihm Unterricht in der Komposition. Sein Weggang bedeutete für Weimar einen überaus großen Verlust. Ernst August löste deshalb 1735 die Kammermusik auf, pensionierte einige Musiker und behielt nur den Hoforganisten Vogler. Pfeiffer wurde angewiesen, die Musikalien, so er Zeit seiner Dienste komponiert, zurückzulassen. Sicherlich sah Ernst August seinen ehemaligen Konzertmeister bei seinem Besuch (1734) in Bayreuth wieder. Dieser Besuch endete mit Ernst Augusts Heirat mit der Bayreuther Prinzessin Charlotte, die von Markgräfin Wilhelmine in ihren Memoiren geradezu plastisch karikiert wurde. In den folgenden Jahren bat Wilhelmine wiederholt ihren Bruder um Verwendung für Pfeiffer bei dem »Duc de Weimar«, der immer noch grollte und allerhand Schwierigkeiten bereitete, als Pfeiffer sich mit einer Witwe aus Weimar verheiraten wollte. Friedrich, damals noch Kronprinz, schrieb an den

Herzog, er solle dem Musicus Pfeiffer seine verlobte Braut nicht länger vorenthalten. (Dat. Reinsberg 11. II. 1737 Staatsarchiv Weimar.)*) Ernst August antwortete ablehnend, da er die verwittibte Lieutenant Greinerin bereits einem seiner Officiers zugedacht habe. — Von Bachs Schülern wirkten in Weimar: Johann Martin Schubart, seit 1717 sein Nachfolger, und Johann Kaspar Vogler, den Ernst August sogar zum Vizebürgermeister ernannte, um ihn an seinen Hof zu fesseln. Seit 1735 gab es also ein eigentliches Kammerorchester nicht mehr, doch wurden in den Jahren 1739—1742 wieder einzelne Kammermusiker angestellt: ein Lautenist, ein Waldhornist und ein Harfenist. Die Prinzessin-Töchter erhielten 1739 Gesangsunterricht bei der Helena Lucia Ludwigin, Gattin eines »Caffe-Schenken« in Weimar, die auch das »accompagnement bei der cammermusique« für 30 Taler jährlich zu übernehmen hatte. 1747 wird der Kammermusikus und Harfenist Joh. Andreas Kirchhoff angestellt, der um den Konzertmeistertitel bittet. Neben den Kammermusikern sind die fürstlichen Hof-, Garde- und Husaren-Trompeter und Pauker zu nennen, deren es insgesamt 33 in Weimar und Eisenach gab (1747). Wichtig war es, für Nachwuchs zu sorgen; Lehrpurschen wurden aufgedingt und erprobten Trompetern und Paukern in die Lehre gegeben. Man hielt auf gute Bläser. 1733 desertierten zwei Brüder namens Boller, Trompeter, mit völliger Livree und Dienstpferden. Die ausgefertigten Steckbriefe gingen nach Gotha, Eisenach, Saalfeld, Hildburghausen, Meiningen, Frankfurt a. M., Nürnberg, Stuttgart, Baden-Durlach, Bayreuth und Ansbach, offensichtlich an solche Plätze, wo die Ausreißer eine gute Anstellung hätten finden können. Bei Ernst Augusts Leidenschaft für das Weidwerk kann es nicht wundernehmen, daß es noch eine musikalische Jagdbande, etabliert aus verschiedenen Hausmannsgesellen (Spielleuten) gab, die nur kurze Zeit bestanden hat und bald nach seinem Tode (1748) aufgelöst wurde. Der Erbprinz Ernst August II. Constantin war beim Ableben seines Vaters erst elf Jahre alt. Seine musikalische Ausbildung leitete der Hoforganist Vogler. Zur Regierung kam Ernst August II. Constantin am 18. Dezember 1755. Genau aus dieser Zeit finden sich zwei wichtige Gutachten für eine künftig zu errichtende Hof-Kapelle. Zwei bedeutende Musiker Joh. Ernst Bach, Verwandter und Schüler Joh. Sebastians, der als Advokat und Organist in Eisenach lebte, und Georg Benda, Komponist und Kapellmeister in Gotha, der das erste Melodrama »Ariadne auf Naxos« geschrieben hat, wurden darum angegangen. Man hatte für die Kapelle einen Betrag von 2500 Talern vorgesehen. Joh. Ernst Bach schlägt Leute vor, die sowieso im fürstlichen Dienst stehen. Sie sollen durch eine kleine Kapellbesoldung (Zuschlag zu ihren Normalbezügen) teils zu größerem Fleiß, teils zur Reinlichkeit in der Kleidung animiert werden. Die Besetzung ist: 5 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 1 Baß, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott; Flöte, Hautbois und Waldhorn sollten von diesen Instrumentalisten mit übernommen werden. Das Clavecin

*) Siehe das Faksimile des Briefes unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.



Brief Friedrichs des Großen an Herzog Ernst August von Weimar
vom 11. Februar 1737



phot. Alex Binder, Berlin

Wolfgang Graeser †

kann der Hoforganist Vogler übernehmen. Weitere Subjekte würden sich in der Hautboisten-Bande finden. Ein »starker« Violinist müsse den Posten des Konzertmeisters übernehmen. Die Vorteile liegen auf der Hand: 1. Mit wenig Kosten kann die stärkste Musik aufgeführt werden. 2. Die Leute sind sowieso im fürstlichen Dienst und der Conduite nach bekannt. 3. Der Fürst hätte die Kapelle sowieso bei sich, »indem die, so am Hof waren, ohne dieß mitreißen müssen, die Hautboisten aber nicht so pretiös, als Virtuosen zu transportieren sind«. 4. Wäre hierbey nicht einmal ein Kapellmeister nötig. (!) Für Kirche und Vokalmusik seien vier Sänger erforderlich. Da die Sänger meist Instrumentalisten sind, können sie, wenn sie nicht singen, die Instrumentalmusik verstärken. Eines hierbei nötigen Kapellmeisters Besoldung würde sich (doch nach Beschaffenheit des Mannes mehr oder weniger) ohngefähr auf 400 Taler belaufen. Joh. Ernst Bach beziffert die erforderlichen Gesamtkosten auf 2100 Taler.

Nach G. Bendas Gutachten waren erforderlich: Ein Kapellmeister, 4 Violinisten, 1 Bratschist, 1 Violoncellist, 1 Kontraviolinist, 1 Flautrawerssist, 2 Hautboisten, 2 Waldhornisten, 2 Fagottisten, 1 Clavecinist, also 16 insgesamt. Bei Wahl derselben hätte man weniger auf den berühmten Namen als auf Geschicklichkeit zu sehen. Da sich Liebe und Lust zur Musik nicht mit Nahrungssorgen vertragen, sondern durch bequemes Auskommen unterhalten werden, müsse man mehr oder weniger durchschnittlich 400 Reichstaler auswerfen, also ungefähr 6400 Reichstaler. Wolle man zur Verminderung des Aufwandes die Stimme nur mit einem geschickten Mann besetzen unter Hinzuziehung von Hof-Trompetern oder einiger von der Bande, so bestünden große Schwierigkeiten: 1. Gebraucht würden auf jeden Fall der Kapellmeister, ein tüchtiger Violinist, 1 Violoncellist, 1 Hoboist und 1 Clavecinist, zu deren Pension die ausgeworfenen 2500 Reichstaler nicht einmal zulangten. 2. Lassen sich geschickte Leute schwerlich gefallen mit denen von der Bande zu musizieren, weil das an keinem Hofe gebräuchlich. 3. Die Ungeschickten würden das, was andere gut gemacht, verderben. 4. »Scheint auch selbst der Respect eines regierenden Fürsten, welcher zuweilen ein Instrument selbst mit zu spielen Lust bekäme, darunter zu leiden, wenn er sich unter die Leute von der Bande mischen und mit ihnen spielen wollte.« (!) Auf Grund seines Gutachtens wurde Joh. Ernst Bach 1756 als Kapellmeister gewonnen. Er kam nur zeitweise nach Weimar und behielt Amt und Wohnsitz in Eisenach, wo er am 28. Januar 1777 starb.

Die hier mitgeteilten Akten gleichen amüsanten Rokoko-Ornamenten, die, gemessen an den gewaltigen Tondenkmälern des 18. Jahrhunderts, nur einen bescheidenen Wert besitzen. Mehr bedeuten sie dem Kulturhistoriker, für den sie ein typisches Dokument deutschen Musiklebens der Zopfzeit bilden.

HAWAII-MUSIK

VON

HANS NEVERMANN-BERLIN

Ukulele« ist ein Wort, das in uns die Vorstellung von Palmen, von nackten schwarzen Menschen und von wilden Tänzen im Urwald erweckt. »Ukulele«, das klingt exotisch und ist in der amerikanischen Jazzmusik der Inbegriff alles Seltsamen aus tropischen Ländern geworden, aber nur wenige wissen, daß dies Wort aus der Sprache von Hawaii stammt und ein Musikinstrument, die Hawaian Guitar der modernen Tanzmusik, bedeutet.

Hawaii spielt in der Phantasie der Amerikaner eine bedeutende Rolle, und schon haben ihre Vorstellungen über diese Inselgruppe der Südsee bei uns ihren Einzug gehalten. Spricht man von Hawaii, so denkt man an Palmeninseln, an blumengeschmückte braune Mädchen und an warme, sternklare Nächte am Meere und an eine Musik, in der all diese Poesie ihren eigenen Ausdruck findet. Hawaii ist heute für den kulturmüden Weißen das, was vor anderthalb Jahrhunderten Tahiti, das »neue Kythera«, für die Franzosen war, und in gewissem Maße auch das, was uns selbst noch vor wenigen Jahren Samoa bedeutete: die romantische Südseeinsel mit ihren frohen, harmlosen Eingeborenen und ihrer wundervollen Natur.

Richtig ist das Bild, das sich der Weiße im allgemeinen von der Südsee macht, durchaus nicht, aber darin liegt keine große Gefahr, denn die Träume vom glücklichen Leben der Südsee-Eingeborenen sind und bleiben harmlos und dabei schön, soweit sie der deutschen Sehnsucht nach fernen Ländern entspringen und keine unechte amerikanische Sentimentalität sie verfälscht.

Man darf nun aber nicht erwarten, daß auch die Eingeborenen so empfinden wie die Weißen. Der Hawaiier schwärmt nicht von Palmen wie wir. Ihm ist die Palme ein durchaus alltäglicher und nützlicher Baum, und er sieht nicht ein, warum die Fremden darüber so in Begeisterung geraten können. Höchstens die Pandanuspalme kann ihn in eine Stimmung versetzen, wie sie der Russe beim Anblick einer Birke oder der unverdorbene Deutsche unter einer Linde zu empfinden vermag. Sonst aber versteht der Weiße den Hawaiier und der wieder den Weißen nicht. Vielleicht gibt sich auch einmal ein Eingeborener des Geldes wegen dazu her, den Fremden lärmende Musik vorzuspielen, wie sie die Weißen für exotisch halten, aber im Grunde seines Herzens ist ihm dieser Radau verhaßt und die Tonfolge unangenehm, während er seine urwüchsige Musik über alles schätzt. Dem europäischen und amerikanischen Ohr klingt die echte Hawaii-Musik wieder zu eintönig und nicht voll genug.

Man mag hier einwerfen, daß doch gerade die Hawaian Guitar mit ihrem weinenden, einschmeichelnden Klang unser Ohr angenehm berührt. Das mag zutreffen, soweit es sich auf das Instrument in seiner für uns zurechtgemachten Vervollkommnung bezieht, aber das Vorbild dieses Instrumentes,

die Uku-lele, ist durchaus nichts anderes als eine kleine einfache Gitarre, die zwar ganz angenehm, aber nicht gerade berauschend klingt, und, was noch schwerer wiegt: sie ist auch auf Hawaii nicht bodenständig. Dies Instrument mit dem seltsamen Namen ist den Hawaiianern erst durch portugiesische Kolonisten gebracht worden, also nicht hawaiisch, sondern europäisch.
Bevor die Uku-lele in Gebrauch kam, kannte man auf den Inseln schon ein Saiteninstrument, ein einziges nur, aber dafür auch ein seltsames: die Ukeké. Sie besteht aus einem hölzernen Bogen, über den drei Saiten gespannt sind, die man durch Zupfen zu schwachem Klingen bringen kann. Der Ton der Ukeké ist so nur schlecht zu hören, da jede Resonanz fehlt. Diesem Mangel half man auf eine recht seltsame Weise ab. Man preßt nämlich beim Spielen die Ukeké gegen den geöffneten Mund, und damit ist die Mundhöhle des Spielers selbst zum Resonanzboden geworden.
Außer diesem Saiteninstrument kennt man nur Schlag- und Blasinstrumente. Große Trommeln werden aus Holz geschnitzt und mit einer Haihaut überzogen, die man mit einem Strick aus Kokosfasern zu dumpfem Dröhnen bringt, während kleinere Trommeln aus Kokosnußschalen und Fischhaut einen helleren Klang geben. Ein einfaches Bambusstück, das oben offen und unten durch einen Knoten geschlossen ist, läßt man rhythmisch auf den Boden fallen, um Tanz und Gesang mit einem hellen, regelmäßigen Klang zu begleiten. Ein zweites Stampfinstrument, die Ipu-hula, ist aus zwei riesigen Kalebassen zusammengefügt und gibt beim Aufstampfen auf den Boden einen vollen Baßton. Der Ton jedes Instrumentes ist zwar voll und rein, bleibt aber auch immer derselbe, und deshalb kann man mehr von Rhythmus- als von Musikinstrumenten sprechen. — Den Takt verstärken ferner noch Rasseln, d. h. mit Samen gefüllte Kürbisschalen und Bambusstücke, die an einem Ende kammartig ausgeschnittene Zungen tragen und auf den linken Unterarm geschlagen werden. Dazu kommen noch als primitivste Instrumente zwei Hölzer oder zwei Steine, die man taktmäßig wie Kastagnetten klappern läßt.
Das einfachste Blasinstrument ist eine Rippe der Ti-Pflanze, die man kaum anders bläst, als wenn wir auf einem Kamm »Musik« zu machen versuchen. Besser ist schon die Maultrommel, die Niau-kani, d. h. der »singende Bambussplitter«. Es handelt sich dabei um eine Vorstufe der Mundharmonika, die hier nur aus einem Bambusstück mit einem Schlitz besteht, über den man einen dünnen langen Splitter hält. Diesen zungenartigen Bambussplitter versetzt man mit dem menschlichen Stimmhauch in Bewegung und erhält so einen feinen vibrierenden Ton.
Das wichtigste Blasinstrument ist die Flöte Ohe, ein mit Löchern versehenes Bambusstück, das sich äußerlich wenig von anderen Flöten primitiver Völker unterscheidet, in seiner Handhabung aber seine Besonderheit hat. Um diese fünftönige Flöte zu spielen, bläst der Hawaiier sie nicht mit dem Mund, sondern mit einem Nasenloch, während er das andere Nasenloch mit dem linken

Daumen verschließt. Dem Weißen mit seiner ewigen Anlage zu Schnupfen mißlingen solche Versuche meist schmählich, aber die Hawaiier wissen recht angenehme, sanfte Töne auf dem Ohe mit ihrer Nase zu blasen.
Auch ein okarinaartiges Instrument aus einem kleinen Kürbis, das nur zwei oder drei Töne gibt, wird auf diese sonderbare Art geblasen.
Musik, die man mit diesen Mitteln macht, ist uns ohne weiteres nicht recht verständlich. Wir müssen aber bedenken, daß die Eingeborenen die Musik nur als Rhythmusgeber zum Gesang schätzen, auf Melodie und Harmonie aber keinen oder nur wenig Wert legen. Deshalb begleitet fast immer nur eine einzige Instrumentenart den Gesang, dessen Text und sprachlicher Wohllaut an erster Stelle stehen. Dieser Wohllaut ist nun schon in der Sprache von Hawaii begründet. Worte des Samoanischen, die uns als der Inbegriff aller Klangschönheit und Weichheit einer Sprache gelten, klingen dem Ohr des Hawaiiers noch immer zu hart, und bei ihm verwandelt sich der samoanische Gruß »talofa« zu »aloha« und der Name der Insel Tahiti zu »Kahiki«, denn ein T oder F erscheinen ihm noch zu mißklingend. So entstehen melodische Sätze, in denen sich die Vokale häufen, und die im Gesang einen eigenen Reiz haben, der sich in der Übersetzung nicht wiedergeben läßt. Wie hart und armselig klingt zu dem Liede, das König Kalakaua auf den großen König Kamehameha dichtete, die deutsche Übersetzung: »Männer von Hawaii, seht euren Herrn, den Himmelsgeborenen, den König, den vom Himmel gesandten Beschützer, der jeden Feind besiegt mit Erobererspeer.« Und dagegen der hawaiische Text: »Hawaii ponoi, nana i kou moi, ka lana alii, ke alii. Makua lani, e, Kamehameha, e, na kaua e pale, ma ka ihe.«
In dieser Melodie der Worte klingen die einfachsten Dinge wie Lieder und Poesie, und wohl keine andere Sprache ist so geeignet für zarte Liebeslyrik. Wie weit aber diese Liebeslyrik von dem entfernt ist, was modernen Schlagertexten als »hawaiisch« untergeschoben wird, das mag die Übersetzung eines dieser Lieder zeigen:

»Lange habe ich in Liebe gezögert
Im Hochland von Kokola-lele,
Im Urwald von Ka-papala.
Laß mich nun ein, ich bitte, hinein!
Stoße mich nicht zurück: Ich bin es,
Ein Wanderer, der Lobspruch bringt
Und seine Stimme —,
Eine armselige Menschenstimme nur.
Ich litt um dich in Regen, Sturm und Kälte.
O du, meine Liebste, laß mich ein zu dir!«

Dazu denke man sich eine Begleitung auf der Flöte, zu deren Klängen blumengeschmückte Mädchen einen eigenartigen Tanz aufführen, die Hula. Dieser Tanz besteht mehr aus einem Wiegen des Oberkörpers und aus anmutigen Armbewegungen als aus einer bestimmten Folge von Schritten.
Leider ist die Hula in den Ruf einer lasziven Schaustellung gekommen, seitdem amerikanische Touristen Hawaii überschwemmen und auf der Suche nach

etwas echt Hawaiischem in die Finger gerissener Fremdenführer geraten. Gewiß kam auch früher eine Art der Hula vor, die stark die Sinne erregte, aber diese Tanzart war verhältnismäßig selten und trat hinter dem feierlichen Zeremonialtanz an den Altären der Götter zurück. Nun, da die Hawaiier Christen sind, wird diese feierliche Hula nicht mehr aufgeführt, und nur aus dem Munde alter Leute konnte man vor Jahren noch Lieder hören, wie sie einst den Göttern zu Ehren die Priester sangen:

»Göttin Laka, schön bist du wie ein Waldblumenstrauß.
Laka, du Königin der Stimme,
Du Geberin aller Gaben,
Geberin in Fülle,
Geberin aller Dinge:
Tritt ein, ergreife, erfülle den Altar!
Höre auf unser Gebet: Wir bitten um Leben.
Leben erbitten wir von dir.«

Und der Chor fiel dann ein, begleitet vom Dröhnen der Stampftrommel:

»Gib uns Leben, Laka! Bewahre uns vor dem Bösen!«

Am stärksten trat der ernste Charakter der hawaiischen Musik bei den Hulaliedern für die schreckliche Pele, die Feuergöttin im Krater des Vulkans Kilauea, hervor. Zu ihr sang man bei Trommelton in feierlichem Reigen:

»Nacht ist es, Nacht
Über Puna und Hilo,
Nacht vom Rauch meiner Heimat.
Gnade für das Volk! —
Aber das Land steht in Flammen.«

Das war hawaiische Musik: ernst und feierlich und bei aller Eintönigkeit doch erlesen schön im Klang und Sinn der Worte.

Freilich ist mit dem alten Götterglauben auch dieser Ernst dahingegangen, und an die Stelle des epischen Stils der Gesänge ist eine mehr persönliche Fassung der Lieder, besonders der Liebeslieder getreten. Aber noch hat sich der alte Hulastil in der Musik gehalten, und noch besteht die echte hawaiische Musik aus sinnvollem Gesang in erlesenen Worten, die ein einzelnes Instrument rhythmisch begleitet. Nur sind diese Lieder nicht dort zu hören, wohin sich der Strom der Touristen ergießt, sondern an abgelegenen Orten, die noch nicht der Zivilisation der Weißen zum Opfer gefallen sind. Aber diese Musik ist nicht jedermanns Sache.

In den Lokalen von Honolulu können die Weißen die Musik hören, die sie hören wollen. Wenn ein alter Priester der Pele jemals gehört hätte, welche »hawaiische« Musik seine braunen Landsleute den Weißen des lieben Geldes wegen vorspielen, so hätte er seinen Kopf geschüttelt über Melodie, Harmonie und die Instrumente dieser amerikanischen Schlagermusik, — und wohl am meisten über ihre Texte.

DAS ERSTE DEUTSCHE ARBEITER-SÄNGERBUNDESFEST

»Verachtet mir den Dilettanten nicht.«
(Rob. Schumann)

In 29 Konzerten, darunter Aufführungen von 9 großen Orchester-Chorwerken (u. a. waren die *Berliner Philharmoniker* beteiligt) zeigte sich die Musikkultur der deutschen Arbeiterschaft fast durchweg auf so beachtlicher Höhe, daß man zuweilen versucht war, den Singenden in ihr von rauher Arbeit hartes Angesicht zu schauen, um sich zu vergewissern, daß das so musikantisch gelöste, lebendige Musizieren species facti von diesen Dilettanten ausgeführt wurde. Und da, wo die Führung in den Händen starker Persönlichkeiten lag, gelangen sogar Spitzenleistungen, die selbst das verwöhnteste Publikum begeistert hätten. So in der Darstellung der »Missa solemnis« und »Fausts Verdammung« durch die Mannheimer unter *Schattschneider* und die Berliner unter *Zander*, vor allem aber in der ganz prachtvollen Aufführung von Verdis »Requiem« unter *Salger* vom Gau Westfalen-West gesungen.
Man gewann auf diesem Sängerfest, das bis auf wenige Merkmale die bisher gewohnte Physiognomie feuchtfröhlicher Sängergeselligkeits-Veranstaltungen vermissen ließ, den Eindruck, daß hier in dieser Sängerschar noch alles unverbraucht und von zündender Impulsivität ist. Das war kein fauler Musikkult. Bei den Mitwirkenden und Hörern herrschte Leben, Begeisterung und Ergriffenheit. Überhaupt das Publikum! Nicht snobistisch verbildet und innerlich kalt, sondern anspruchslos, dabei sehr aufnahmefähig, willig und von modelierbarer Bildsamkeit. Auch diese Zuhörerschaft bestand aus Massen, die mitten in den Kulturbestrebungen drinstehen. Alles umfassend führte das Hannoversche Reichstreffen zu dem Resultat, daß die Arbeiterschaft auf dem ganzen Gebiete des Chorgesanges das Ziel erreicht hat, den Zugang zu diesen Kulturgütern sich aus eigener Kraft voll erschlossen zu haben. Ein befähigter, geistig führender Nachwuchs (*Ochs*, *Guttmann* u. a.) der Vorkämpfer der Arbeitersängerbewegung *(Uthmann, Scheu)* hat es dahin gebracht, daß echter künstlerischer Geist in die Vereinigungen einzog, so daß sie sich mit Erfolg an die schwersten Aufgaben wagen können.
Pfuschertum kann sich nicht ausbreiten, und die gigantisch angewachsenen Volkschöre aus Männern und Frauen führen ihrerseits über den zu Anfang bestehenden, seiner Natur nach einseitigen Männerchorgesang hinweg zu dem umfassenderen Ausdrucksgebiete des Gemischten-Chorgesanges, auf dem unsere Meister unter Hinzunahme des Orchesters ihre schönsten Denkmäler errichteten. Der Kulturwille dieser Volksmassen kentert nicht an falscher, politischer Dünkelhaftigkeit. Von ihrer Zweckgebundenheit losgelöst, wird selbst die musica sacra zur Disposition gestellt, in der richtigen Erkenntnis, daß ohne sie die Musikkulturbasis eines der wichtigsten Fundamente verlustig ginge. Es kamen in Hannover außer den beiden schon genannten geistlichen Werken zur Darstellung: »Salomo«, »Jahreszeiten«, »Judas Maccabäus«, Werke von Bach, Schütz, Palestrina, Frescobaldi u. a. So führt der Weg zu einer neuaufbauenden Volksgesangskultur über lückenlose, gründliche Kenntnis der wertvollen geistigen Kulturgüter vorangegangener Epochen. Ein Eindringen in diese Materie kann wohl nicht fruchtbringender und erlebnisreicher geschehen, als durch solche aktive, gemeinsame Arbeit; der passive Genuß steht weit hinter dem Wert der Selbstausübung zurück. Zu zwei *Uraufführungen*, »Eiserne Welt« von *Knöchel* und »Arbeitsauferstehung« von *Olmann*, ist zu sagen, daß beide in Wort und Ton echt empfunden sind und stilistisch der gemäßigten Moderne angehören.
Wer versucht war, die Verlautlichungen der großen Orchester-Chorwerke für erdrillte Glanzleistungen zu halten, mußte sich in den a cappella-Konzerten von der tiefgründigen, aufbauenden Kleinarbeit überzeugen. Auch hier wurde nicht dem Gesang von einigen hervorragenden, mit artistischen Finessen vertrauten Sängern der Vorzug gegeben. (Die artistische Politur den Fachleuten! Sie werden in diesen Sängern bald ein anspruchsvolles Publikum haben.) Da nicht beabsichtigt ist, die Technik zu forcieren, sondern künstlerischem Drang eine natürliche Äußerung zu verschaffen und ein inneres Erleben zu ermöglichen, werden alle Willigen und nicht nur Stimm- und Talentbegabte zur Mitarbeit zugelassen. In den kleineren a cappella-Gruppen waren solche Materialunvollkommenheiten (das Schlechte ist hier gut!) leicht feststellbar. Hingegen begegnete man fast durchweg einer wohltuenden Pflege gesangmäßiger Aus-

sprache, Atmung, natürlicher Tongebung, guter Intonations- und Stimmensicherheit. In summa ein musikantisch erquickliches Singen. Einige wenige Gegenbeispiele, Vibrierallüren, romantizierendes Tonschattieren bei nicht auf gleiche Stufe gebrachter Allgemeinleistung, (Privileg so mancher Männerchöre!) lassen kontrastierend den im allgemeinen kulturellen Hochstand der Singbewegung dieses Bundes in um so hellerem Lichte erscheinen. Es sei auch nicht übersehen, daß der eine und andere Chorleiter größeren Aufgaben nicht gewachsen schien. So gelang das »Schicksalslied« von Brahms unter *Meinberg* recht dürftig. Das ungewohnte Führen großer Massen unter Hinzutritt des Orchesters verleitete zuweilen einen »Kantor« zu allzu großen Dirigierbewegungen und taktmäßigem Körperschaukeln, so daß die tiefere Gestaltung darunter litt. Wie man aber dazu kommt, Massenchöre (unter freiem Himmel) mit möglichst unzweckmäßigem Gebaren zu dirigieren, von dem inneren Erlebnis ablenkende Grimassen zu schneiden, durch wüstes Gestikulieren die Sänger von der naturgemäßen Art, zu singen, abzuhalten, ist mir nach den gegensätzlichen Erfahrungen bei den übrigen Veranstaltungen jener Tage völlig unverständlich. Ich verkenne durchaus nicht, daß die speziellen Bundeslieder, die im Gegensatz zum Volkslied bewußt und nicht in Muße geschrieben sind, auch bewußt gesungen werden müssen. Aber das ist für die Dirigenten doch kein Grund zu dilettantischer Digression!

Besondere Beachtung verdient das von diesem Bund herausgegebene Volksliederbuch, aus dem die in Hannover dargebotenen Gesänge so manche kostbare Probe gaben. Die Polyphonie hat den Vorzug; das im ursprünglichen Sinne »chorische« Singen, das durch das »harmonische« Singen verdrängt schien, wird auch hier mit Nachdruck wieder in seine Rechte eingesetzt.

Hannes Bauer

DER ZWEITE DEUTSCHE TÄNZERKONGRESS IN ESSEN

Die Tagung krankte an einem Übermaß von Vorträgen und Aufführungen. Aus der unendlichen Fülle von Meinungen, getanzten und gesprochenen, erhellte um so deutlicher die Lage des Tanzes. Man vermißt zunächst den einheitlichen Willen zu einer zeitgemäßen Tanzkunst. Was man »neuen« Tanz nennt, entspricht etwa der Malerei oder der Musik von 1917. Seine Vorkämpfer, *Rudolf v. Laban* und *Mary Wigman* prägen sich noch allzu stark fast allen Jungen auf. Immerhin war es erfreulich, die Laban-Psychose im Entschwinden zu sehen. Labans Mission ist längst erfüllt, die maßlose Überströmung des Tanzes mit Ausdrucksgesten heute schon zum peinlichen Schema geworden. Es bedurfte der *Laban-Bühne* mit den »Grünen Clowns« kaum, um zu beweisen, wie verheerend Labans Theorien auf die tänzerische Gestaltung wirken müssen. Die »Feier« der *Wigman-Truppe* war bedeutend stärker. Die geniale Persönlichkeit der Wigman und die klare Komposition zeugten tiefgehende Wirkung, zumal sich erfreuliche Wendung zum Beherrschten und eindeutig Rhythmischen bemerkbar machte. Aber der Tiefsinn dieser Kunst ist nicht der unserer Zeit. Was den Anhängern des »neuen« Tanzes fehlt, ist das Maß, die Freude an der Bewegung, das Spiel mit dem Rhythmus. Der Nachwuchs gab ein erschreckendes Bild hysterischer, oft schamlos-prostitutioneller seelischer Exzesse. Wie klar und keusch war dagegen die *Kratina* mit ihren *Hellerauern*. Von ihr sollte man Komposition und musikalisches Tanzen lernen, wenn auch rein Tänzerisches kaum von hier aus befruchtet werden kann. Selbst die uns kühl lassende virtuose klassische Ballettkunst der *Lucienne Lamballe* (Paris) ist tänzerischer als das unmotivierte Stampfen und Sichwinden der vielen kleinen Labans und Wigmans. Der wahre neue Tanz aber liegt in ganz anderen Händen. Seine Vertreter haben aus der Entfesselung zum Maß zurückgefunden. Größtes Ereignis war die *Palucca*. Hier herrscht reine tänzerische Freudigkeit. Der hemmungslosen Seelenakrobatik setzt diese bezaubernd unmanierierte Frau vitale Motorik, spielerische Lust an Bewegung und Gliederschwung entgegen. Auch ihre Schule war im »Intermezzo« und in Solotänzen überragend. Ihr Gegenspiel, die *Skoronel*, tanzt auf gefährlichem Boden, droht an ihrer eigenen tänzerischen Ekstase zu verbrennen; die *Skoronel-Trümpy-Schule* zeigte im »Kaleidoskop« gute Ansätze zum Tanz, den wir brauchen. Tanzfreudigkeit, Mut zu Spiel und Ironisierung, beglückende Beschwingtheit bei *Kreutzberg* und *Yvonne Georgi*. Das Wesen des neuen Bühnentanzes erkennen diese beiden großen Könner wie andere kaum. Der Bühnentanz war überhaupt *das* Problem des Kongresses. Ob man über Tanztheater und Theater-

tanz, Choreologie und Tanzschrift, Laientanz oder Tanzpädagogik sprach, immer drängte er sich vor. Der Kampf zwischen »Ballett« und »neuem« Tanz entbrannte oft zu stupender Glut. Trotz der *Wigman*, die in hinreißenden Worten sich zu Gesinnungstanz und Eroberung des Theaters durch den Tanz bekannte, behielten die Theatertänzer das Feld. Schon *Kurt Jooß* forderte für den Theatertänzer andere Technik als für den absoluten. *Max Terpis* deckte dann objektiv und mutig die Schäden der Tanzerziehung auf. Die Schüler aus den »neuen« Tanzschulen sind fast durchweg für das Theater ungeeignet. Sie können sich nicht einordnen, nicht dienen. Sie sind »Konzerttänzer«, wollen abstrakt bzw. absolut tanzen. Ihre einseitig »neue« Orientierung verhindert jede theaterhafte Haltung. Synthese von alter und neuer Technik ist daher der wahre Weg. *Margarete Wallmann* suchte in verfehlter Form und Tendenz den Gegenbeweis zu liefern. Vergebens! Der wirklich neue Tanz hat in der Tat vieles mit dem Ballett gemein: Beherrschtheit, Elan, spielerische Freudigkeit. Ohne das unglückliche Wort »Synthese« anzunehmen, sieht man, wie er instinktiv zu Formen des Balletts kommt. Der Bühnentänzer muß in zwei Richtungen erzogen werden. *Lasar Galpern* sprach das aus und gab damit den Weg an. Die Ballett-Aufführungen taten das ihrige. *Terpis-Rathaus* »Der letzte Pierrot« eroberte trotz des versickernden Schlusses, eben wegen seines Bekenntnisses zum neuen Geist die erste Schanze, wogegen *Kröller-Paumgartners* »Pagoden« mit ihren niedlichen Ballettallüren bedeutungslos blieben. *Keiths* »*Neue Tanzbühne*« pflanzte dann mit *Honeggers* »Horace victorieux« und *Milhauds* »Salat« die Fahne auf die gewonnene Stellung. Es war die Antwort auf alle Debatten — und eine eindeutige und überzeugende Antwort. Erwähnt man noch die interessanten Experimente der *Bauhausbühne* mit ihrem Suchen nach neuen Gestaltungsmitteln, die englischen Morristänzer, den durchaus künstlerischen Javaner *Iodjana* und die Diskussion über Laientanz, in der *Martin Gleisner* und *Dore Jacobs* die besten Worte sprachen, so hat man das Wesentliche aus dem Riesenprogramm gezogen. Nur eines bliebe noch: über Musik und Tanz wurde kaum geredet, dafür um so mehr schlechte Musik gemacht oder gute in Grund und Boden getanzt. Doch davon ein andermal.

Hans Albrecht

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

NOTIZ ZUR FARBLICHTMUSIK

Historisch darf man sich dem Problem nicht ohne weiteres nähern, sonst müßte man auf Jahrhunderte zurückgreifen, denn schon die Upanishaden, die babylonische, chinesische, und ägyptische Vorzeit kannte die Synaesthesie, den Begriff der Doppelempfindung, Tatsachen die durch die Forschungen des Pragers *Wellek* jüngst bekannt geworden sind.

Die naturwissenschaftliche, ästhetische und geistesgeschichtliche Methode ist imstande, den Begriff der »audition colorée« freizulegen, der Laie wird aber den Resultaten fremd gegenüberstehen, da er im allgemeinen nur bereit ist, die hohen Töne als hell, die tiefen als dunkel zu empfinden.

Skrjabin war im 19. Jahrhundert wohl der temperamentvollste Verfechter der Farbenmusik, er, der für sein »Mysterium« eine Sinfonie von Licht und Farbe vorschreiben wollte und dazu noch eine Sinfonie von Düften und Berührungen, die im letzten Akt des Mysteriums in einem orgiastischen Tanz ausströmen sollten (im »Prometheus« und in seinen letzten Klaviersonaten findet man solche Ekstasen bereits angedeutet). Skrjabin hat bekanntlich auch den Gebrauch eines Farbenklaviers (clavier à lumière) in bestimmten Kompositionen verwendet wissen wollen, und hat damit die Anregung aufgenommen, die bereits *Newton* im Jahre 1704 gegeben hat. Die musikalischen Farbenempfindungen Skrjabins wurden tabellarisch bestimmt. Daß diese Empfindungen subjektive sind, weiß jeder aus eigener Anschauung. Die Farbtonspezialisten *H. Beau* und *Bertrand-Taillet* sahen z. B. C violett, *H. B. Brand* konstatierte C als blauviolett, *E. Petschnig* als lichtgrau.

Aus diesen Bemerkungen ist zu ersehen, daß die Grundlagen der Farblichttonforschung

noch labile sind, daß wir uns noch am Rande eines interessanten, aber noch nicht erforschten Kunstgebietes befinden. Pionier in der vordersten Reihe ist hier *Alexander László*, der außer einer relativ gut fundierten Theorie ein Farblichtklavier geschaffen hat, das bis jetzt das vollendetste darstellt, was in diesem Rahmen ersonnen worden ist. Ein vom tschechischen Architekten *Zd. Pešánek* neuerdings erbautes Farbtoninstrument, das ein rekonstruiertes Klavier mit einem komplizierten elektrischen Apparat verbindet (jede Taste ist im Kontakt mit einer Farbenbirne), der bei Anschlag ständig kreisende Farbflecken auf eine Leinwandfläche projiziert, scheint von einem ganz anderen Ausgangspunkt als László die Farblichttheorie definieren zu wollen. Vorläufig konnte der Betrachter dieser Vorführung das Logische des Zusammenhanges zwischen Ton und Farbe noch nicht erfassen; eine Kontrolle der Tonarten, der Modulation und der harmonischen Architektonik im einzelnen erscheint noch ausgeschaltet, wenn auch eine scharfe Synchronisierung zwischen Farbe und Musik eingetreten ist, wenn auch der Pianist durch das Pešáneksche System in der Lage ist, bei der Zuordnung der Musik im Farbregister Rot, Grün, Blau frei zu wählen; aber man hatte bei dem ausdrucksreichen Spiel *Erwin Schulhoffs*, der die Skrjabinschen Sonaten impressionistisch gestaltete, trotz alledem das Gefühl, daß die Transkription von Musik in Farbe vielleicht eine der nächsten Stadien der sich weiter entwickelnden Künste sein könnte.

Erich Steinhard

SCHALLPLATTENKONZERTE?

Mit einigem Aufwand an Reklame und dementsprechender Aufnahme durch die Gesellschaftsschicht gingen die ersten Schallplattenkonzerte in Berliner Sälen vom Stapel. Einmal sollte der Theaterraum, das andere Mal gar die Philharmonie beweisen, daß der Schallplattenklang konzertfähig, raumfüllend, naturähnlich und dem Originalklang gleichwertig sei. In beiden Fällen konnte dieses Ziel nicht erreicht werden, und man kann die leitenden Stellen nicht früh genug davor warnen, die Schallplatte für Zwecke zu verwenden, für die sie weder gedacht ist noch ausreicht. Daß es bei fortschreitender Entwicklung der Plattenfabrikation gelingen wird, auch größte Räume klanglich zu füllen, steht allerdings zu erwarten. Aber auf die Lösung eines solchen technischen Problems kommt es nicht in erster Linie an. Die Frage heißt doch allein: ist das Konzert die für die Schallplattenwiedergabe gemäße Form? Diese Frage ist mit einem glatten Nein zu beantworten. Es war der Vorzug der Schallplatte, daß sie nichts mit der strengen Atmosphäre des Konzerts zu tun hat, daß sie einerseits für Studierzwecke eine wertvolle Hilfe ist, andererseits für häusliche Unterhaltungs- und Tanzmusik heute fast unentbehrlich scheint. In jedem Fall ist die Schallplatte *Gebrauchsmusik*. Will man sie zur Konzertmusik »erhöhen«, so reißt man sie gleichzeitig in die Krise heutigen Konzertbetriebes hinein und läßt sie außerdem noch im nun sich aufdrängenden Vergleich mit der wahren Konzertmusik unterliegen.

Vielleicht ging man bei den Versuchen von der Idee aus, daß man auf diese mechanische Weise in Zukunft auch kleinen Städten das Wunder großer Orchesterwerke und erster Solisten enthüllen wird. Ähnliche Erwägungen führen ja immer wieder zur Verwendung mechanischer Musik zum Film, neuerdings zum Experiment des Fernorchesters für die kleine Opernbühne. Doch man beachte, daß sowohl für den Film wie für die Oper die »mechanische« Musik Gebrauchsmusik ist. Im Schallplatten*konzert* aber will die mechanische Musik Selbstzweck sein, will sich allein einen Konzertabend lang an Stelle der natürlichen Musik setzen. Sie ist jetzt keine bewegliche Gebrauchsmusik mehr, wie es etwa das Grammophon in Weills Oper »Der Zar läßt sich photographieren« ist, sondern nur noch Ersatzmittel, bei dem zu entscheiden wäre, ob es auf den Musikliebhaber der Kleinstädte überhaupt musikbildend wirken wird. Auch diese Hoffnung dürfte trügerisch sein. Denn gerade jener *passive* Hörer, dem man Musik vormacht, der selbst aber ganz unbeteiligt am Musikgeschehen ist, wird auch der Hörer dieser Veranstaltungen werden. Dieser Typ des Schallplattenkonzerthörers wird mit dem aktiven Musikhörer nichts mehr zu tun haben. — Jeder Rest an aktiver Teilnahme ist hier erloschen, es sei denn, daß man belebende Preisausschreiben mit Literaturrätseln für Aktivität des Hörers rechnet.

Unsere Warnung also lautet: keine Nachahmung des Konzertbetriebes, sondern Weiterentwicklung in der Form von Gebrauchs- und Studienmusik.

Wollte man noch im einzelnen die beiden Vor-

führungen, die vor kurzem in Berlin stattfanden, kritisieren, so müßte man 1. einen Stilmischmasch im Programm sondergleichen und 2. ein Hinübergleiten zum Kabarettmäßigen feststellen. Die Einführung eines »Conférenciers« war allerdings mehr als nur Einleitung in die folgende Musik vom Kanarienvogel bis zur Tanzplatte, es war die Vorführung wenigstens *eines* lebendigen, unmittelbaren Klanges ...
Darum: gerade wer die Schallplatte auf *ihrem* Gebiet schätzt, wird sie vor solchen Konzertexperimenten schützen!

Eberhard Preußner

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon A.-G.: Eine interessante Neuerscheinung ist die Aufnahme von *Pantscho Wladigeroffs* Bulgarischer Rhapsodie »Vardar« (Besth. Nr. 95090). Man sollte in dieser Richtung weitere Aufnahmen moderner Komponisten versuchen. Denn einmal nützt man dem Komponisten selbst, indem man ihn bekannt macht, und zwar nicht nur durch *einmaliges* Erklingen wie im Konzertsaal, sondern gerade durch eine Verbreitung, die das *wiederholte* Studium am neuen Werk dem Hörer ermöglicht. Das aber ist es gerade, worunter jedes neue Werk bisher zu leiden hatte, daß niemand sich mit ihm eingehender beschäftigte. Die Schallplatte kann diese Lücke ausfüllen und ein wichtiger Wegbereiter für die moderne Musik werden. Zugleich — und dies ist der zweite Punkt — entgeht die Schallplattenfabrikation der Gefahr, im Repertoire zu erstarren. Wladigeroffs Rhapsodie ist ein Werk, das auf breitere Massen wirken wird. Traditionsgebunden, melodisch klar und markant, schöpft es aus der Volksmusik. *Max Roth* dirigiert das *Philharmonische Orchester*, das in der gut instrumentierten Musik herrlich klingt. Ebenfalls zu rühmen ist dasselbe Orchester unter *Erich Kleiber* im Sommernachtstraum. (66731). Die Pariser Sopranistin *Xenia Belmas* ist durch die Platte bereits bekannt geworden; für ihre Mignon-Arien jedoch kann ich mich nicht begeistern. Überzeugender wirkt *Heinrich Rehkemper* in zwei Schubert-Liedern. Warum aber diese geschmacklose Übertreibung des Vortraglichen in dem Musensohn zu den Worten: »das *steife* Mädchen«? Beste Unterhaltungsmusik sind noch immer Joh. Strauß' Walzer, diesmal dirigiert von *Prüwer* und *Robert Heger*.
Electrola: Man ist überrascht, wie gut Bachs Toccata und Fuge auf der Schallplatte klingt; alle Feinheiten der Stimmführung und der Dynamik kommen restlos zur Geltung. Musiziert wird unter *Leopold Stokowski* vom *Philadelphia Sinfonie-Orchester* ausgezeichnet. (EJ 231.) Zwei weitere Orchesterplatten sind zu empfehlen: Berlioz' Römischer Karneval unter *Leo Blech* und die Ouvertüre zur »Diebischen Elster« unter *Ernst Viebig*. Der *Mailänder Scala-Chor* singt aus Verdis »Ernani«; die Stimmen sind nicht ausgeglichen; das Forte verhallt, ohne zu tragen. An erster Stelle im »Solistenkonzert« nenne ich *Erica Morini*, die de Falla temperamentvoll spielt. Im übrigen beherrscht der Opernsänger das Feld: *Jaro Dworsky* und *Helge Roswaenge* singen Puccini und Verdi, während sich *Elisabeth van Endert* mit *Marcel Wittrisch* zum Duett verbindet. — Fast zum Witz wird das englisch gesungene Knabensolo aus dem »Elias«. — Interessant das Experiment mit einem neuen Instrument: der *Wurlitzer Orgel*. Orgelklang wird hier mit dem des Jazzorchesters gemischt, was immerhin von eigenartiger Wirkung ist. — Die *Revellers* zu loben, erübrigt sich.
Lindström A.-G.: *Columbia*: Klanglich bestechend wie immer der *Don-Kosaken-Chor*, obwohl es für ihn gemäßere Werke gibt als gerade »Ich bete an die Macht der Liebe«. Der Italiener *Mazareno de Angelis* macht dem Land des Gesanges Ehre, während die Sopranistin *Maria Kurenko* das Land, wo die Zitronen blühn, *stimmlich* nicht kennt. Eine Platte, die man gar nicht erst in die Öffentlichkeit bringen sollte.
Odeon: Die einzige mir vorliegende Platte ist empfehlenswert: *Elisabeth Gerö* in Maskenball. (0—6627.)
Parlophon: Auch hier singt der *Don-Kosaken-Chor*; er ist entschieden mehr in seinem Elemente in den Liedern: Längs der Wolga und Kanawka. Von den Solisten fällt die außergewöhnlich schöne Stimme von *Guglielmo Zitek* auf. Man höre sich ihn in Verdis »Ernani« an (P 8902). Rühmenswert ferner: die Altistin *Maria v. Basilides* (Samson und Dalila) und *Ivan Andrésen* (Lohengrin). *Eberhard Preußner*

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

ACHT UHR ABENDBLATT (26. Juni 1928). — Unter der Parole »Musiker schafft eine Friedenshymne! Gebt den Menschen ein Lied für ihre Friedenssehnsucht!« hat die Zeitung einige führende Musiker gebeten, sich zu äußern, ob ein Marsch oder eine Hymne in Frage komme und ob es zweckmäßig sei, daß der Völkerbund »ein dementsprechendes internationales Preisausschreiben veranstaltet«. Aus der Reihe der Antworten: *Richard Strauß:* »Schön gesungene Friedenshymne jedenfalls unschädlich«. — *Arnold Schönberg:* »An welchem Akkord aber wollte man in einer Musik das marxistische und an welcher Farbe in einem Bild das faschistische Bekenntnis bestimmen?«

BERLINER BÖRSEN-COURIER (30. Juni 1928). — »Überpersönliche Musik. Espressivo und objektivierter Ausdruck« von *Hans Curjel.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (1. Juni 1928). — »Der Minnesänger Ton und Weise« von *Anton Mayer.* — (2. Juni 1928). — »Modest Mussorgskij in den Klauen des Branntweinteufels« von *Oskar Grosberg.* — (9. Juni 1928). — »Wagner und Baudelaire. Vom Geiste deutscher Musik« von *Kurt Engelbrecht.* — (27. Juni 1928). — »Die ›Bettler-Oper‹ des John Gay« von *eb.*

BERLINER TAGEBLATT (30. Mai 1928). — »Das schöpferische Kind« von *Adolf Jensen.* — »Die Körperbewegung in der Musik-Erziehung« von *Anna Epping.* — »Der neue Weg« von *Julius Goldstein.* — (1. Juni 1928). — »Curiosa Schubertiana« von *Benno Bardi.* — (3. Juni 1928). — In einem Aufsatz »Verregneter Frühling« schreibt *Hermann Hesse*: »Das wichtigste Ereignis in der Geschichte des Dichters Kleist seit vielen Jahren ist das Erscheinen des Musikdramas ›Penthesilea‹ von Othmar Schoeck. Abgesehen von ihrer herrlichen Musik zeigt diese Oper unserer Zeit den Weg, Kleists ›Penthesilea‹ bühnenfähig zu machen.« — (9. Juni 1928). — »Choreographie in der Oper« von *Rudolf v. Laban.* Das Beispiel einer Tanzpartitur.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (3. Juni 1928). — »Dämonen auf der Opernbühne« von *James Simon.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (6. Juni 1928). — »Beethovens flämische Ahnen« von *O. R.*

HANNOVERSCHER KURIER (17. Juni 1928). — »Kann man Tänze aufschreiben? Von Margarethe von Österreich zu Rudolf v. Laban« von *Fritz Böhme.*

HANNOVERSCHES TAGEBLATT (31. Mai 1928). — »Ist die moderne Musik atonal?« von *Edwin von der Nüll.*

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (8. Juni 1928). — »Bruckners Dank an Nikisch« von *Ludwig Karpath.*

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (1. Juli 1928). — »Offenes Singen« von *Fritz Jöde.* — »Lebendige Musik« von *Heinrich Kaminski.* »Und all die hübschen Schublädlein wie ›klassisch‹ und ›romantisch‹ und ›ex-, impressionistisch‹ — oder gar ›modern‹ (diese hoffnungsloseste Wortverwirrung!) — wohin damit? Ach, mag sie der Historiker für sich behalten als Behelf historischer Betrachtung! Wir aber, die wir nach lebendigem Brot verlangen, wir wollen keinen anderen Maßstab gelten lassen, als diesen: daß, was als Kunstwerk uns entgegentritt und also ›Leben‹ uns verheißt, daß das auch irgendwie uns ›Leben‹ spende.«

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (15. Juni 1928). — »Zur Geschichte des Konzertprogramms« von *Richard Engländer.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (20. Mai 1928). — »Pfuschertum im Privat-Musikunterricht« von *Herm. W. v. Waltershausen.* — (28. Mai 1928). — »Eine musikalische Streitfrage« von *S. Kallenberg.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (12. u. 13. Juni 1928). — »Das Problem der modernen Oper« von *J. Handschin.* — (19. Juni 1928). — »Wolfgang Graeser« von *Andreas Speiser.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (19. Juni 1928). — »Wagner-Dämmerung?« von *W. Kleefeld.*

VORWÄRTS (1. Juni 1928). — »Der 1. deutsche Arbeitergesangverein« von *Victor Noack.*

VOSSISCHE ZEITUNG (2. Juni 1928). — »Gustav Mahlers Kasseler Tage« von *Paul Stefan.* Folgender ungedruckter Brief Mahlers an Hans v. Bülow aus dem Jahre 1883 wird mitgeteilt: »Hochverehrter Meister! Verzeihen Sie, daß ich trotz der Abweisung, welche ich vom Portier Ihres Hotels erfuhr, dennoch vor Sie trete, auf die Gefahr hin, daß Sie mich für

einen Unverschämten halten. Als ich Sie um eine Unterredung bitten ließ, wußte ich noch nicht, welch einen Brand Sie durch Ihre unvergleichliche Kunst in meine Seele werfen würden. — Ohne Umschweif: ich bin ein Musiker, der in der wüsten Nacht des zeitgemäßen Musiktreibens ohne Leitstern wandelt, und den Gefahren des Zweifels und der Verirrung ganz anheimgegeben ist. Als ich im gestrigen Konzert das Schönste erfüllt sah, was ich geahnt und gehofft, da war es mir klar: hier ist deine Heimat — dies ist dein Meister —, nun soll deine Irrfahrt enden oder nie! Und nun bin ich da und bitte Sie: nehmen Sie mich mit, in welcher Form es immer sei — lassen Sie mich Ihren Schüler werden, und wenn ich das Lehrgeld mit Blut bezahlen sollte. — Was ich kann — könnte —, weiß ich nicht; doch das werden Sie ja bald heraushaben. Ich bin 25 Jahre alt, war Student auf der Wiener Universität, habe auf dem Konservatorium daselbst Komposition und Klavier getrieben und bin nach den unseligsten Irrfahrten hier am Theater als zweiter Kapellmeister angestellt worden. — Ob dieses schale Treiben einen Menschen befriedigen kann, der mit aller Sehnsucht und Liebe an die Kunst glaubt, und sie auf die unerträglichste Weise allerorten mißhandelt sieht, werden Sie selbst nur allzu gut beurteilen können. — Ihnen gebe ich mich ganz und gar, und wenn Sie dieses Geschenk annehmen, so wüßte ich nicht, was mich glücklicher machen könnte. Wenn Sie mir eine Antwort gönnen, so bin ich zu allem bereit, was Sie mit mir vorhaben. Ach — antworten Sie doch wenigstens! Es harrt Gustav Mahler.« — (16. Juni 1928). — »Wohin steuern die Opernballette?« von *Artur Michel.* — »Meyerbeer« von *Deszö Szomory.* — (23. Juni 1928). — »Energetik des Klavierspielens« von *Hans Rupp.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./22—25, Berlin. — »Noten-Leihsystem und Not der Konzertvereine« von *Fritz Stein.* Der Autor behandelt die zwischen Dirigenten und Verlegern wegen des Noten-Leihsystems entstandene Differenz und führt aus, »wie katastrophal und nachgerade untragbar sich in finanzieller Beziehung das Leihsystem für die Konzertvereine auswirkt, die kultur- und zielbewußt moderne Musik pflegen wollen«. Folgende Ausführungen geben ein Bild von der schweren Krise des gegenwärtigen Konzertlebens: »Die Konzertsäle werden von Jahr zu Jahr leerer, der Abonnentenstamm der großen Sinfoniekonzerte, noch kümmerlich gestützt durch die Musikfreunde aus der älteren Generation, schwindet dahin, das breite Publikum ist nur noch durch Sensationen und durch die unvermeidlichen Solisten-Stars anzulocken und die früher überfüllten Volkskonzerte, soweit sie nicht von großen Bildungsvereinen organisiert und finanziert werden, drohen ganz einzugehen. Während wir in Kiel vor vier bis fünf Jahren noch zwanzig gut besuchte Volkskonzerte im Winter veranstalteten, konnten in der vergangenen Spielzeit nur noch fünf mit ernstem Programm stattfinden, und alle fünf haben Defizit gebracht, so daß der ›Verein der Musikfreunde‹ in absehbarer Zeit gezwungen sein wird, die Volkskonzerte ganz aufzugeben. Der Rückgang des Konzertbesuches mag sich in der einen oder anderen Stadt, besonders im Rheinland, noch nicht so fühlbar auswirken, die allgemeine rückläufige Tendenz aber steht außer Frage und beschränkt sich nicht nur auf die Provinzstadt, wie der neuerdings so betrübliche Besuch der ›Mittwoch-Sinfoniekonzerte‹ der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft beweist, die geradezu vorbildliche Programme in musterhafter Ausführung darbieten.« — »Zur Frage der Musikfeste« von *Martin Friedland.* — »Vom Sinn der Regerschen Kunst« von *Ernst Bücken.* — »Zur Geschichte der Niederrheinischen Musikfeste« von *Friedrich Stichtenoth.* — »Erinnerungen an Max Reger« von *Gustav Beckmann.* — »Vom Tempel der Symphonie« von *Walter Abendroth.* — »August Strindberg und die Musik« von *Kurt London.* — »Busonis musikästhetische Schriften« von *Kurt Westphal.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/23—27, Berlin. — »Auber« von *W. H. Riehl.* — »Mozarts Zauberflöte in Berlin« von *J. K.* — »Der ›Meistersinger‹-Durchfall in Berlin« von *J. K.* — »Die Kämpfe um den ›Rosenkavalier‹ in Berlin. Mit unveröffentlichten Briefen von Hülsen und Richard Strauß« von *J. K.* — Das gleiche Heft (24) enthält ein statistisches »Verzeichnis der wesentlichsten Opern, die in der Zeit vom 5. Dezember 1786 bis 28. April 1928 aufgeführt wurden.« An erster Stelle findet man unter den Werken Freischütz mit 756 Aufführungen, bei den Autoren Richard Wagner mit 3435 Aufführungen. — »Die Aufgabe der Staatsoper unter den Linden« von *Franz Ludwig Hörth.*

»Jede große Kunst enthält zwei Elemente: Reformation und Restauration. Oft bestimmen Zeitgeist und Mode die Vorherrschaft einer von beiden. Sie in das richtige Verhältnis zu setzen, wird die Hauptaufgabe des Staatlichen Opernhauses Unter den Linden sein.« — »Das Heroische und die Oper« von *Egon Wellesz*. — »Parodien und Nachwirkungen von Webers Freischütz« von *Paul Alfred Merbach*.

DAS ORCHESTER V/11 u. 12, Berlin. — »Die Instrumentation J. S. Bachs« von *Karl Hasse*. »An den Kantaten kann man am besten erkennen, in welchem Sinne Bach nicht nur seine Motivik, seine Melodie- und Harmoniegestaltung, seine Rhythmik, sondern auch seine Instrumentation verwendet, da man hier am Text einen sehr zuverlässigen Führer hat.«

DER SCHEINWERFER I/17 u. 18, Essen. — »Musik zum Tanz. Neue Pantomime« von *Karlheinz Gutheim*. »Die deutsche Pantomimenproduktion stagniert, in Frankreich ist sie lebendiger als je. In Paris ist das Geheimnis bekannt, sozusagen visuelle Musik zu komponieren, gewissermaßen zum Gegenstand gewordene Musik. Bei uns schreibt man Pantomimen mit schildernder, ausmalender, illustrativer Musik, die immer ein Nebeneinander von Musik und Bewegung zur Folge hat. Das Eigentliche, worauf es ankommt, ist aber die unlösbare Einheit des akustischen und visuellen Eindrucks, der in Paris so oft erreicht wird.« — »Tanz und mechanische Musik« von *H. H. Stuckenschmidt*.

DER STIMMWART III/9, Berlin. — »Einleitende Worte zu einem Vortrage über das Stauprinzip vor der Berliner Musikkritik« von *George Armin*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG 26. Jahrg./476—477, Berlin. — »Methoden der musikalischen Analyse« von *Karl Blessinger*. — »Musikerziehung und Rundfunk« von *Ottmar Hörschelmann*. — »Über die Krisis des Operntheaters« von *Hans Teßmer*.

DIE BLÄTTER FÜR LAIEN- UND JUGENDSPIELER IV/3, Berlin. — »Die Groteske und die Musik« von *Hansmaria Dombrowski*.

DIE MUSIKANTENGILDE VI/4, Berlin. — »Berufsmusikerorganisation und Jugendmusikbewegung« von *Hans Boettcher*. Ein interessanter Aufsatz, der die einende Grundlage für Berufsmusikerorganisation und Jugendmusikbewegung in der Gemeinschaft herausstellt. — »Chorische Stimmbildung« von *Eduard Meier-Menzel*. — »Eine neue Spielmusik von Paul Hindemith« von *Hilmar Höckner*.

DIE MUSIKERZIEHUNG V/5, Berlin. — »Gedanken zur Zeitlosigkeit der Musik J. S. Bachs« von *Richard Greß*. — »Öffentliche Kulturaufgaben des Schulmusikers« von *Otto Spreckelsen*.

DIE MUSIKWELT VIII/6, Hamburg. — »Arthur Seidl †« von *Siegfried Scheffler*. — »Briefe von Robert Franz an Julius Kniese.«

DIE SCENE XVIII/5, Berlin. — Auf eine Umfrage »Kapellmeister und Opernregie« antworten *Erich Band, Gustav Brecher, Walther Brügmann, Erich Hezel, Max Hofmüller, Philipp Jarnach, W. Kaehler, Otto Krauß, Carl Leonhardt, Karl Heinz Martin, Franz Mikorey, Georg Pauly, Oskar Fritz Schuh, Kurt Singer, Harry Stangenberg, Richard Strauß, Lothar Wallerstein, Felix Weingartner, Adolf Weißmann, Fritz Zweig, Ernst Křenek, E. N. v. Reznicek*. *Erich Band* schreibt: »Die Idealfigur eines Opernspielleiters ist zweifellos ein Mann, der die Partitur ebenso beherrscht wie die Szene — der also in gleicher Weise die Musik zum Spiel, das Spiel zu Musik zu gestalten verstünde: der ›Generalmusikoberspielleiterdirektor‹ der Zukunft!« — *Gustav Brecher*: »Nur in den allerseltensten Fällen wird beim Regieführen eines Kapellmeisters etwas Ersprießliches herauskommen.« — *Walther Brügmann*: »Die Oper und insbesondere die Oper von heute, braucht, um zu leben, das Primat des ›Maître de scène‹.« — *Erich Hezel*: »Die Opernaufführung wird bestimmt durch gemeinsame Arbeit von Kapellmeister und Regisseur. Gemeinsamkeit ist geeinte Kraft zu gleichem Ziele. Einigkeit ist vorheriges Wissen um den Willen des Anderen bis ins Kleinste, sich beugen können, die eigene Kraft am Anderen steigern, ihn ergänzen. Das Ziel heißt tiefstes Erfassen des Werkes und höchste Vollendung der Wiedergabe. Nicht immer gelingt diese Gemeinsamkeit. So ist es verständlich, daß der Kapellmeister, der die unanfechtbare, länger anerkannte und somit leichter durchführbare Aufgabe im Opernbetrieb hat, die Einheitlichkeit der Aufführung durch die Vereinigung der szenischen und orchestralen Leitung in seiner Person zu erreichen sucht. Doch liegt in diesem Einswerden zugleich ein Eindämmen. Es heißt doch die Opernregiearbeit wie auch den musikalischen Arbeitsteil unterschätzen, wenn man glaubt, ein Mensch vermöchte beide Arbeitsgebiete völlig zu erschöpfen.« — *Karl Heinz Martin*: »*Das unmögliche Kunstwerk* zu schaffen sei die Aufgabe des Opernregisseurs, in ihrer Bedeutung erst heute

klar zu erkennen. Mit allen Erfahrungen und allem Wissen von der Regie des Schauspiels, von den Grenzen des Musikalischen (im schönen Sinne) und der neuen Erkenntnis eben der Musik, von Wert und Unwert des Szenisch-Bildlichen, von Tanz und neuer Formgebung der Körper, von Geist und Spiel mag der Regisseur neben den Kapellmeister treten — an der Seite des Musikers wird er Länder unbegrenzter Möglichkeiten finden.« — *Georg Pauly*: »Wir brauchen den Kapellmeister-Regisseur und nicht den Regisseur-Kapellmeister.« — *Richard Strauß*: »In meiner Jugend bestand die Tätigkeit des zum Regisseur avancierten Baritonbuffos darin, die Sänger auf der Bühne rechts und links zu stellen und dem Chor die Anweisungen zu geben, wann er in corpore aufzutreten und abzugehen habe. Besonders extravagante Geistigkeiten unter ihnen bestellten zu italienischen Opern Maulesel und markierten durch überzählige Statisten an den unpassendsten Stellen, z. B. während des Duettes zwischen Micaela und José im Hintergrunde störendes ›Volksleben‹. Heute sind wir mit unseren Regisseuren ins Gegenteil geraten: heute muß man selber nachweisen, daß nicht jeder Paukenschlag im Orchester Herzklopfen auf der Bühne, nicht jeder nachschlagende Streicherakkord eine Armbewegung bedeutet, nicht jeder höhere Flötenton Augenblinzeln der Primadonnen hervorzurufen braucht. An sie hätte ich den besonderen Wunsch, den Gefangenenchor in ›Fidelio‹ nicht mehr in Zuchthäuslerunifom spielen zu lassen und nicht jedes vor 1920 geschriebene Opernwerk neu zu bearbeiten. Immerhin sind unsere Herren Doktor-Oberregisseure von heute meistens sehr fleißige, äußerst gebildete Leute, leider fast übermusikalisch, während man ruhig behaupten kann, daß nicht jeder Generalmusikdirektor ohne weiteres etwas vom Theater versteht und Talent und genügend Geschmack zur Opernregie hat.« — *Adolf Weißmann*: »Ich meine: Kapellmeisterregie als Einrichtung ist überhaupt abzulehnen. Sie ist nur ausnahmsweise zuzulassen. Der Aufgabenkreis des Kapellmeisters ist so weit, das Maß seiner Verantwortung so groß, daß er nicht gut auch für die Regie verantwortlich zeichnen kann. Am wenigsten in der modernen Oper.«

DIE SINGGEMEINDE IV/4, Kassel. — »Musik, Sprache, Dichtung« von *Bernhard Rang*. — »Die Beziehungen zwischen Kunstmusik und Volksmusik in Geschichte und Gegenwart« von *J. M. Müller-Blattau*. — »Wege zu Händel« von *Josef Wenz*. — »Zur Frage der Bearbeitung spätmittelalterlicher Melodien« von *Oskar Dischner*.

EUPHORION XXIX/1 u. 2, Stuttgart. — »Vom letzten Soldatenlied« von *Paul Beyer*.

EUROPÄISCHE REVUE IV/5, Berlin. — »Beethovens Leonore I« von *Romain Rolland*.

MELOS VII/6, Berlin. — »Gedanken über Erziehung zur Musik« von *Licco Amar*. »An die Stelle der einen, allumfassenden Persönlichkeit sollte aber heute eine wohlorganisierte Zusammenarbeit der Lehrer treten. Theorie und Praxis müssen in Wechselwirkung zueinander gebracht und aufeinander bezogen werden.« — »Musiklehre« von *Hans Mersmann*. »Musiklehre darf nicht mehr trennen und zerschneiden, sondern muß, wie das Kunstwerk selbst, zusammenschauen und zusammenwachsen lassen. Sie kann nicht mehr Klänge verbinden, ohne die sich aus dieser Verbindung zwangläufig ergebenden melodischen und rhythmischen Vorgänge einzubeziehen. Sie sucht Form nicht aus der Anreihung symmetrischer Bauglieder, sondern aus dem Wachstum einer Kraft.« — »Jazz als Erziehungsmittel« von *Mátyás Seiber*. Im Mittelpunkt des Aufsatzes steht der Nachweis der »Analogie der Jazz-Improvisationstechnik mit der ähnlichen Spielpraxis des 16. Jahrhunderts«. — »Über Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik« von *Erich Doflein*. Das eigentliche Musikproblem unserer Tage nennt der Autor: »die Scheidung und Schichtung in Zweck- und Gebrauchsstile«.

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER MUSIKKRITIKER Nr. 25 (Mai 1928), Berlin. — »Arthur Seidl« von *Karl Holl*. — »Sprachsünden der deutschen Musik-Kritik« von *Arthur Seidl †*.

MUSICA SACRA 58. Jahrg./6, Regensburg. — »Franz Schuberts Es-Dur-Messe« von *Ludwig Bonvin*. — »Zwei historische Orgelwerke« von *Hanns Schindler*. II. Die Compenius-Orgel in der Schloßkirche zu Frederiksborg (Dänemark).

MUSIK IM LEBEN IV/5, Köln. — »Stimmbildung« von *E. Jos. Müller*. »Es ist Pflicht der Schulen und Erzieher, der Gemeinden und des Staates, auf die bisherige Sportpflege noch die der Stimmbildung für das ganze Volk aufzubauen. Soziale, biologische, hygienische und kulturelle Pflicht!« — »Wesen und Aufgaben neuer Sprecherziehnug« von *Karl Tidten*. — »Praktisches zur Stimmbildung« von *E. Jos. Müller*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH X/5, Wien. — »Meine drei Einakter« von *Ernst Křenek*.

Über die drei Einakter »Der Diktator«, »Das geheime Königreich« und »Schwergewicht« oder »Die Ehre der Nation«, die unmittelbar nach dem Jonny vom Sommer 1926 bis Sommer 1927 entstanden. Die innere Verbindung der drei Werke ist gegeben durch die Stellung der drei männlichen Hauptdarsteller der realen Welt und dem Irrealen gegenüber. — »Scherz, List und Rache« von *Egon Wellesz*. — »Hanns Eisler« von *H. H. Stuckenschmidt*. »Sein Temperament, seine Art, die Welt zu betrachten, ist nicht die des konventionellen Musikers. Und es ist mehr als ein Witz, wenn er meint, nur aus Zerstreutheit nicht General oder Staatsmann geworden zu sein. Er hätte das Zeug zu beidem; seine Figur ist die Napoleons. In seiner Seele ist viel Verwandtschaft mit unserem geliebten Soldaten Schwejk, den er, glaube ich, nachts unters Kopfkissen steckt. Nur ist er boshaft ... Aus der prinzipiellen Einstellung solcher Anti-Individualistik ist Eislers heutige künstlerische Haltung zu begreifen. Er ist der erbittertste persönliche und sachliche Feind alles Ästhetentums, seine letzte Musik ist durchaus sozial zu verstehen (und einstweilen vielleicht nur von diesem Gesichtspunkte aus zu verstehen). Es ist kein Zufall, daß dieser leidenschaftliche Revolutionär der Musik seine Lehrjahre bei dem letzten großen Komponisten des Bürgertums durchmachte, bei Schönberg, der die Individualistik bis zum Extrem einer hybriden, für den Außenstehenden nahezu unbegreiflichen Differential-Mathematik steigerte. Packendes Schauspiel, wie hier zwei Grenzfälle sich berühren, wie zwei Vertreter der heterogensten Anschauungen sich in anerkennender, ja bewundernder Gegnerschaft die Hand reichen!«

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER L/4, Berlin. — »Hugo Wolf« von *Hans Rotthardt*.

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./17 u. 18, Stuttgart. — »Werkbild Hermann Ungers« von *Walter Berten*. — »Sowjet-Rußlands Stellung in der Neuen Musik« von *Nikolai Lopatnikoff*. — »Schwedische Spielmannsweisen« von *Carl David Marcus*. — »Paraphrase über Kurt Weill« von *Heinz Jolles*. »Und wir bekennen nochmals und endgültig: diese Musik muß infolge des Zeichens, in dem sie geboren wird, infolge der Kriterien, durch die sie sich abhebt, durch die sie charakterisiert ist, auf ganz große Sicht und auf weiteste Kreise tiefe Wirkung ausüben. Sie ist schon heute nicht mehr wegzudenken aus der Entwicklung und wird sich in die Kette des großen Musikgeschehens organisch eingliedern.« — »Formenlehre für Laien und Radiohörer« von *Alois Melichar*. — »Franz Schreker als Lehrer« von *Hugo Herrmann*. — »›Das Meisterwerk in der Musik‹« von *Otto Vrieslander*. Über das neue Werk Schenkers.

OSTEUROPA III/4, Berlin. — »Beethoven und Rußland« von *Robert Engel*.

PULT UND TAKTSTOCK V (Mai/Juni 1928), Wien. — »Schönbergs Bläserquintett« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. Der Autor untersucht das Bläserquintett nicht von der Zwölftontechnik aus, sondern er behauptet: »zum Verständnis des Bläserquintetts seiner musikalischen Art nach genügt das Verständnis seiner thematisch-formalen Anlage ohne Rücksicht auf die Voraussetzung von Zwölftonzusammenhängen. Und weiter: dies thematisch-formale Verständnis befaßt den gleichen Reichtum einzig innermusikalisch determinierter, keinem Schema entspringender Zusammenhänge, wie er jemals nur in einem früheren Werke Schönbergs gefunden werden mochte, und wäre es selbst die Kammersinfonie«. Von diesem Standpunkt aus erklärt der Autor den Formcharakter des Quintetts. »Es ist keine Sonate schlechthin, keine nachträgliche Angleichung an ein objektiv verlorenes ontologisches Postulat; es ist vielmehr, wenn man will, eine Sonate über die Sonate, die vollends durchsichtig wurde und deren schwindendes Formwesen in gläserner Reinheit nachkonstruiert ist; und dieser überschauende, definitive, der Zufälligkeit einer im Rahmen geltender Form sich vollziehenden Individuation weit enthobene, allein auf das offenbare Formwesen gerichtete Erkenntnisstand des Quintetts macht seine Schwierigkeit aus; nicht die Zwölftonselektion. Im Quintett ist die Sonate sich selbst evident geworden, darum fürchten die Hörer für das Leben der Sonate.« — »Paris und Wien« von *George Antheil*. Es wird hier von einer Annäherung der modernen Wiener und Pariser Schule gesprochen.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIX/21—24, Köln. — »Reger in unserer Zeit« von *Hermann Unger*. — »Der Amerikanismus in der heutigen Musik« von *Paul Riesenfeld*.

SCHALLKISTE (Juni 1928), Berlin. — »Die ägyptische Helena« von *Hugo v. Hofmannsthal*. — »Emil Bohnke †« von *Lothar Band*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./22—25, Berlin. — »Sechzig Jahre Beckmesser« von *S. Brichta*.

SKIZZEN Heft 6 (Juni 1928), Berlin. — »Karl Muck« von *Oscar Bie.*

SOZIALISTISCHE MONATSHEFTE 34. Jahrg./1, Berlin. — »Probleme der Filmmusik« von *Paul Bernhard.*

WESTERMANNS MONATSHEFTE 72. Jahrg./862, Berlin. — »Mozarts Don Giovanni im Bühnenbild 1787—1927« von *Gerhard Amundsen.* — »Was erwarte ich von der Musik?« von *Karl Grunsky.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VI/6, Nürnberg. — »Die evangelische Kirche und die Reorganisation ihrer chorischen Kirchenmusik« von *Siegfried Choinanus.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./5 u. 6, Leipzig. — »Grundfragen klassischer Interpretation« von *Jón Leifs.* — »Erfahrungen über Berufskrankheiten der Tonkünstler« von *Ernst Schaezler.* — »Orchester ohne Dirgenten« von *Alfred Malige.* — »Über die Musik auf Java« von *W. Bojanus.* — »Allerlei Zeitgemäßes« von *Alfred Heuß.* — »Eine verkannte Jugendballade Franz Schuberts: Der Gott und die Bajadere« von *Alfred Heuß.* — »Die Herkunft der Familie van Beethoven« von *Otto Redlich.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/8, Berlin. — »Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur« von *Leo Schrade.* — »Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert, dargestellt an Joachim a Burck (1546—1610)« von *Herbert Birtner.* »Die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts läßt sich im wesentlichen reduzieren auf die Geschichte der Motette und die Geschichte des Madrigals, jener beiden zentralen Ausdrucks- und Formprinzipien, deren Entwicklung im einzelnen und stete Auseinandersetzung miteinander die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts bestimmen. In der ersten Jahrhunderthälfte, die Vorherrschaft der Motette und die Entstehung des Madrigals im Orientiertsein an der Motette: um die Mitte des Jahrhunderts jene nicht mit Unrecht als Madrigalmotette bezeichnete Motettenform und ein weiteres Vordringen des Madrigals, das gegen Ende des Jahrhunderts zu der für die weitere Geschichte entscheidenden Kunstform emporwächst, in seinen spätesten Schöpfungen fast unmittelbar zur Monodie ›überleitend‹ oder in merkwürdiger Weise noch im chorischen Prinzip eine neue Welt ankündigt — die Welt des Barock.« — »Alte Dresdener Instrumenteninventare« von *F. A. Drechsel.*

AUSLAND

DER AUFTAKT VIII/5—6, Prag. — »Voice-band« von *E. F. Burian.* »Der Voice-band ist ein produktiver Stimmenchor (daher sein Name), der auf einer Konstruktion des befreiten Klanges, des Rhythmus und der Sprache beruht ... Was vermag also der Voice-band? Er produziert das Wort und macht weder vor dem Sprachlehrbuch noch vor dem Gedicht oder der Straßenreklame Halt. Aus allem weiß er seine poetische Form zu bilden; was immer aus Silben und Sätzen besteht, dient ihm als Libretto. Der Schaffensprozeß des einzelnen Komponierenden ist hier auf das produzierende Ensemble übertragen. In den Gedichten begnügt sich der Voice-band nicht mit dem oberflächlichen Sinn der Zeilen, sondern schafft gleich das Gesamtbild, die resultierende konstruktive Form. Ja nicht einmal die unartikulierten Äußerungen (ohne Unterstützung des Wortes) sind ihm fremd: er vermag sich unter Trommelseufzen und Frauenlachen zu einem sonderbaren Brummchor zu entfalten.« — »Altniederländische Kunst und Chormusik von Křenek und Hindemith« von *Johannes Wolf.* »Daß Schönberg, Křenek, Hindemith wahre Künstler sind, die Empfindungs- nicht Verstandeswerte hinstellen wollen, darüber besteht kein Zweifel«. — »Zeitgemäße Betrachtungen zweier Musiker« von *Hanns Eisler* und *H. H. Stuckenschmidt.* — »Unbekannte Beethoven-Briefe« von *Max Unger.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./16, Zürich. — »Neue Gesangspädagogik« von *Max Memmel.*

THE CHESTERIAN IX/71, London. — »Humor im Werk Debussys« von *Therese Lavauden.* — »Der Ruhm Manuel de Fallas« von *G. Jean-Aubry.* — »Betrachtungen zur 9. Sinfonie« von *J. G. Prod'homme.* — »Mechanische Musik« von *Ernst Schoen.*

THE DOMINANT I/8, London. — »Der Stil Schuberts« von *Edward J. Dent.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1024, London. — »Schuberts Stil« von *Richard Capell.* — »Das Schicksal der Musik« von *Leonid Sabaneev.* — »›Boris Godunoff‹ wie Mussorgskij ihn schrieb« von *M. D. Calvocoressi.*

THE SACKBUT VIII/11, London. — »Leben oder sterben die Künste?« von *Rutland Boughton.* II. Die zeitgenössische britische Kunst. — »Musik und Königtum« von *Herbert Antcliffe.* — »Musikalität« von *Cyril Scott.* IV. Die Psychologie des Komponisten. — »Englische Komponisten und das Klavier« von *Percival Garratt.*

LA REVUE MUSICALE IX/3, Paris. — »Le ›Ballet héroique‹« von *Paul-Marie Masson.* — »L'orontée de Lorenzani et l'orontea du Padre Cesti« von *André Tessier.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./21—25, Paris. — »Eine unveröffentlichte Seite des letzten Finales im Tannhäuser« von *Henri de Curzon.* — »Über einige ästhetische Richtungen« von *Raymond Petit.* — »Die Hauptwerke der musikalischen Kunst und der öffentliche Unterricht« von *Julien Tiersot.* In diesem Aufsatz wird eine Liste des Ministeriums veröffentlicht, in der die für den musikalischen Unterricht geeigneten Werke aufgezählt werden.

MUSIQUE I/8, Paris. — Die Zeitschrift beginnt mit einer Rundfrage »an die Komponisten jedes Alters, aller Richtungen und Länder«. Sie will Antwort auf folgende zwei Fragen haben: »Welches sind: 1. Ihre Vorbilder und Meister? 2. Ihre Richtlinien, Grundlagen und Dogmen Ihrer Ästhetik; die Gründe von Anziehung und Abstoßung Ihrer Kunst?« — »Das ›ländliche Konzert‹ von Francis Poulenc« von *André Schaeffner.* — »Über Schubert« von *Paul Landormy.* — »Über ›Chirurgie‹« von *P.-O. Ferroud.* — »Die Original-Orchestration des ›Boris Godunoff‹ nach einer russischen Kritik« von *M. D. Calvocoressi.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE III/5, Mailand. — »Ildebrando Pizzetti«. Biographische Skizzen und Bibliographie.

LA RASSEGNA MUSICALE I/6, Turin. — Il canto greco di Ossivinco e la primitiva innodia Cristiana« von *Frenando Liuzzi.* — »Ferruccio Busoni« von *Guido Pannain.* »Man spricht heute so viel von der Wiedergeburt der Klassik. Vergessen wir nicht, daß Ferruccio Busoni der erste Klassiker der modernen Zeit gewesen ist.« — »Die Musica figurata« von *Luigi Parigi.* V. Das Concerto.

MUSICA D'OGGI X/5, Mailand. — »›Thien-Hoa‹ von Guido Bianchini« von *Aldo Finzi.* — »›Fra Gherlando‹ von Ildebrando Pizzetti« von *Adriano Luoldi.* — »Die Pariser Opern Piccinis« von *A. della Corte.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXV/2, Turin. — »Unveröffentlichte Briefe Verdis an Léon Escudier« von *J. G. Prod'homme.* — »Ausschnitt aus der Musik in Neapel im 19. Jahrhundert. Von Mercadante bis Martucci« von *G. de Napoli.* — »Piccinis Aufenthalt in Frankreich« von *Arturo Parisi.* — »Die Tendenzen in der Gegenwartsmusik« von *Ettore Desderi.*

MODERN MUSIC V/4, Neuyork. — »Schönberg und Tonalität« von *Hugo Leichtentritt.* Der Autor gibt eine Analyse der Klavierstücke op. 19. — »Der neue Appollo« von *Frederick Jacobi.* Über das neueste Werk Strawinskijs. »In Apollo Musagètes will Strawinskij offenbar den Geist des klassischen französischen Balletts wiedererwecken, des Balletts, das mit einigen Schwankungen in Europa geherrscht hat von den Tagen Lullis und Rameaus bis zur Gegenwart einer Isadora Duncan.« — »Betrachtungen zur europäischen Saison« von *Alfredo Casella.* »Überblicke ich die europäische Saison 1927/28, so scheinen mir die hauptsächlichsten Kennzeichen zu sein das sichere Ende der atonalen Musik und im Theater Wagners Platzabtreten nicht nur an Verdi, sondern selbst an Jonny spielt auf.« — »Neue Terminologie für neue Musik« von *Henry Cowell.*

THE MUSICAL QUARTERLY XIV/2, Neuyork. — »Eine musikalische Prüfungsarbeit über Spenglers ›Der Untergang des Abendlandes‹« von *Cecil Forsyth.* — »Verdi und Boito« von *John W. Klein.* — »Beethoven als Komponist von Programmusik« von *R. W. S. Mendl.* »Nicht Wagner oder Strauß, nicht Berlioz oder Dukas, Ravel oder Rimskij-Korssakoff haben lebensvollere Gemälde gemalt.« — »Die tonale Intensität als ein ästhetischer Begriff« von *Otto Ortmann.* Eine interessante Arbeit. — »Wilhelm Middelschulte, ein Meister des Kontrapunkts« von *John G. Becker.* — »Das Kind und das Klavier. Gedanken für Mütter« von *E. Jaques-Dalcroze.* — »Goethe und die Musik« von Edgar Istel. — »Die musikalische Begabung und ihre Messung« von *Max Schoen.* — »Über Probleme der Balladen-Veröffentlichung« von *Arthur Kyle Davis.*

DE MUZIEK II/9, Amsterdam. — »Über Gamelan-Orchester« von *J. S. En A. Brandts Buys — van Zijp.*

Eberhard Preußner

K R I T I K

BÜCHER

GUIDO BAGIER: *Der kommende Film.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1928.

Den Musiker interessiert der Film als Erscheinung in drei Richtungen: 1. in der Verbindung von abrollendem Film und begleitender Musik, also durch die *Filmmusik*; 2. durch das Eindringen des Films in musikalische Kunstwerke, z. B. in die moderne Oper; 3. durch den *unverbundenen* Gegensatz zweier Künste an sich: der »alten« Kunst Musik und der neuen, kommenden Kunst Film. Film und Musik, Musik und Film, Musik—Film, ... die Gesetze für diese Dreiheit und ihre ideale Gestaltung aufzusuchen, ist die brennendste, zeitgemäßeste Aufgabe, an der Filmfachleute und Musiker gemeinschaftlich zu arbeiten haben. Einen wichtigen Schritt in der Erkenntnisreihe unternimmt das Buch Bagiers, in dem der Film, wie er war, analysiert und verurteilt und der Film, wie er kommen muß, nach Gesetzen, die nur dem Film selbst unterliegen, aufgestellt und gefordert wird. Allen Versuchen der Kunstverschmelzung und der Orientierung an den immergleichen Ideen wird hier bewußt der neue Film als *unabhängiges* Kunstwerk gegenübergestellt, frei von der Bindung an fremde Künste, frei aber auch von den Rücksichten auf die Geschmacksrichtung der Masse. Der Film, die jüngste Ausdrucksform, ist die zeitnaheste und zeitfroheste Kunst; in ihm können die Gegensätze, die gegenwärtig die anderen Künste erschüttern, versöhnt werden: Mensch und Maschine, Geist und Technik, Seele und Materie verbinden sich im kommenden Film zur Einheit.

Bagiers Buch gehört zu den wertvollen Schriften einer schöpferischen Kritik, die die Mißstände zwar erbarmungslos geißelt, aber zugleich den Weg für die Zukunft vorzeichnen kann. Die sachlich-fesselnde Sprache des Autors wird unterstützt durch ein Bildmaterial, das in imponierender Reichhaltigkeit und beweiskräftig dem Buch eingegliedert ist. Ein Werk, das Zeitgeschichte gibt, indem es zugleich Zeitgericht und Zeitverkündung ist. *Steffen Roth*

AUGUST GÖLLERICH/MAX AUER: *Anton Bruckner.* Biographie, Band II, Teil 1 und 2. Deutsche Musikbücherei, Bd. 37. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Es hat lange gedauert, ehe dem ersten Bande der authentischen Bruckner-Biographie *Göllerichs* dieser sehr umfangreiche zweite folgen konnte — Göllerich ist bekanntlich gestorben, ohne sein Lebenswerk vollendet zu haben. Nun ruht die Verantwortung für die Ergänzung des Torsos und die Fortsetzung der Herausgabe des Ganzen in den Händen *Max Auers*, der vor und neben Göllerichs erstem Bande ja selbst mit zwei wertvollen Bruckner-Büchern hervorgetreten ist. Auer hatte keine kleine Aufgabe vor sich; Göllerichs Material war und ist zweifellos das bisher lückenloseste; es war bei seinem Tode noch nicht einmal endgültig geordnet, und die Notizen zur Niederschrift der weiteren Bände machten an vielen Stellen Erweiterungen und Verbindungen nötig. Hierzu war sicherlich niemand besser imstande, als Auer, der — wie er im Vorwort zum zweiten Bande erzählt — schon für Göllerich selbst ausgedehnte Vorarbeit geleistet hatte.

Was dieses Werk nun, um dessen Herausgabe sich der Verleger Bosse ein wahrhaft idealistisches Verdienst erwirbt, trotz der gerade in den letzten Jahren beträchtlich angewachsenen Bruckner-Literatur doch noch besonders wertvoll macht, das ist die Fülle des Materials, vor allem dessen, was sich auf die Entwicklungsjahre des Musikers Bruckner bezieht. Auer verzichtet denn auch darauf, ein »literarisches Kunstwerk« zu geben, zugunsten eines möglichst vollständigen »grundlegenden, wissenschaftlich stichhaltigen Quellenwerkes«, eines »Bruckner-Archivs«, wie es bisher noch nicht bestand. Und was wir gerade in diesem zweiten Bande gesammelt finden, der auf rund 400 Textseiten die gut zehn Florianer Jahre des werdenden Meisters umfaßt, das ist so vielseitig, und zum Teil so neu, daß schon hiervon wichtige Anregungen und Hinweise für neue Auflagen anderer Bruckner-Biographien ausgehen. Jede kleinste Komposition wird auf Entstehung und Gehalt untersucht — die endlich wohl vollständige Übersicht über die Reihe der Jugendwerke aber erschließt neue Gesichtspunkte und Begründungen für die Entwicklung des Tondichters; um so mehr, als dem Textband ein zweiter, in sich geschlossener Band angefügt ist, der die Kompositionen, großenteils in ausgezeichnetem Faksimiledruck, enthält. Wir können uns jetzt also die vielen kleinen, nur zum geringen Teil schon bekannten, und die wichtigen größeren Jugendwerke selbst vorführen: außer dem schon bekannt gewordenen 114. Psalm aus dem Jahre 1852 sonderlich das Requiem in d-moll (1848) und die Missa solemnis in b-moll

(1854). — Aber auch immer noch neue Briefe und Schriftstücke aus der Florianer Zeit bereichern unser Wissen vom Werdegang des Abseitigen; und obgleich dieses Leben als Ganzes im Sinne der biographischen Darstellung höchst einfach bleibt, so ist es doch wichtig, gerade das Innere, die seelischen Kämpfe, die in diesem Leben die Hauptrolle spielen, so völlig aufzuklären, daß auch die letzten hier und da noch ungeklärt gebliebenen Fragen nun beantwortet werden können. — Übrigens sind dem eigentlichen Abschnitt »St. Florian« noch ein paar Anhangskapitel angefügt, in denen Bruckners spätere Beziehungen zu St. Florian abschließend dargestellt sind, und viele ausgezeichnete und teilweise noch ganz neue Abbildungen unterstützen wiederum die Eigenwerte des Werkes, dessen Vervollständigung wir mit größtem Interesse entgegensehen. *Hans Tessmer*

FRITZ JÖDE: *Das schaffende Kind in der Musik.* I. Teil. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1928.

Die allerorts, in amtlichen Lehrplänen wie im Gesamtmusikunterricht auftretenden Ansätze einer erzieherischen Neugestaltung des Unterrichts werden so lange Versuch und Richtung bleiben, bis es gelingt, dem Wollen einen gleichstark fundierten, reellen Sachinhalt zu geben. Auf diesen Punkt der sachlichen Konzentration hat sich heute das Problem der neuen Musikerziehung geschoben, nachdem ihr die Pionierarbeit gelungen ist, eine Bresche in die erstarrten Formen eines mechanistischen Unterrichtsprinzips zu schlagen. Folgerichtig sind die neueren Arbeiten des Führers der Jugendmusikerziehung, *Fritz Jöde,* auf diese drängenden Fragen eingestellt. An die Reihe der früheren, wegbahnenden Schriften Joedes, wie »Die Lebensfrage der deutschen Schule«, »Unser Musikleben«, »Musikschulen für Jugend und Volk«, »Musik und Erziehung« schließt sich nunmehr, eingeleitet durch das Buch »Die Kunst Bachs«, eine Folge von Werkschriften, die unmittelbar in die praktische Neuarbeit einführen. Und aus dieser Forderung sind die beiden letzten komplexiven Werke: »Elementarlehre der Musik« und »Das schaffende Kind in der Musik« (beide in einer mehrbändigen Reihe. »Handbücher der Musikerziehung« vereinigt) hervorgegangen, dieses, eine grundlegende Bausystematik, als »Anweisung im Notensingen« gegeben, jenes, eine praktische Musikpsychologie des Kindes, als eine »Anweisung für Lehrer und Freunde der Jugend« gegeben. Der vorliegende 1. Teil des letzteren Werkes, der die »Theorie des Schaffens« zum Gegenstand hat, behandelt die Grundfragen und Voraussetzungen der Gestaltwerdung des Liedes in der Seele des Kindes. All das, was heute an Fragen, Widerständen und Überlegungen in diesem Bezirk der Erziehungsarbeit zusammenfließt, wird mit peinlichster Gewissenhaftigkeit und letzter Ehrlichkeit gegenüber der Sache aufgenommen und erhält von der Grunderkenntnis aller Erziehung seine Wertung: daß es Anfang und Ende aller Musikarbeit ist, das Gegebene selbst zu schaffen. Hier gilt es, von vornherein einem Grundirrtum vorzubeugen, der durch die individualistische Auffassung des Begriffs »schöpferisch« leicht entsteht: »Von vornherein gilt es den Verdacht zu überwinden, als handle es sich bei dem schaffenden Spiel und der schaffenden Arbeit des Kindes in der Schulmusik darum, Künstler, Musiker, Komponisten zu züchten. Endlich einmal müssen wir wieder davon lassen, uns mit unserer Alltäglichkeit im Schöpfungswunder zu spiegeln und bei jeder kleinen Melodie, die wir nichts ahnend aus uns herausgestellt haben, zu glauben, wir wären — wenn auch noch etwas entfernt — so doch immerhin auf dem Wege etwa gar zu einem Mozart. Diese Anmaßung überwindet unsere Zeit aber ganz gewiß nicht dadurch, daß sie trotz ihrer Denkweise auf der anderen Seite laut und dröhnend bei jeder Gelegenheit das Genie verherrlicht, sondern allein dadurch, daß das stofflich Handwerkliche der Kunstübung ihr ganz allgemein so vertraut wird, daß keine Verwechslung mehr möglich ist.« In klarster Disposition führt das Buch nunmehr nach dieser grundsätzlichen Klarstellung in die eigentliche Musikarbeit des Kindes und ihre mannigfachen Formen ein, an jedem Punkt Umschau haltend und den Weg prüfend, den die Kraft, an jedem Punkt lebendig zu schaffen, weist.

Hans Boettcher

ALBERT v. PUTTKAMER: *50 Jahre Bayreuth.* Mit 20 Abbildungen. Schlieffen-Verlag, Berlin 1927.

Die Geschichte der Festspiele, insbesondere nach Wagners Tod, ist noch nicht geschrieben. Puttkamer, seit dem Parsifal von 1882 regelmäßiger Besucher der Spiele, teilt seine persönlichen Erinnerungen aus der Vergangenheit mit, ein wertvoller Beitrag zur künftigen geschichtlichen und umfassenden Darstellung. Er schildert in leichtem Plauderton sehr leben-

dig und anschaulich und holt auch weiter aus, indem er seine musikalischen Eindrücke und Erlebnisse überhaupt, soweit sie mit Wagner zusammenhängen, aufzeichnet. Er war in der glücklichen Lage, frühzeitig mit Bayreuth, mit Wahnfried und den Künstlern in regen Verkehr zu treten. Wir hören von den unvergeßlich schönen Empfangsabenden in Wahnfried, deren Mittelpunkt Frau Wagner war, von den Künstlerkneipen bei Angermann und in der Eule, im Schwarzen Roß und an anderen beliebten Gaststätten. In langem Zug steigen die Geister der Vergangenheit vor uns auf, Mottl und Levi, die Sucher, Niemann, Heinrich Vogl und fast alle übrigen Mitwirkenden. Jeder wird treffend in seiner Eigenart vorgeführt, ernste und heitere Geschichten wechseln in reicher Folge ab. Man lebt förmlich mit dem Verfasser im Bayreuther Kreise, wie er sich in der Weihe des Spieles und in der zwanglosen Heiterkeit der Freizeit bewegte. Durch sein Vaterhaus und seine eigene Stellung kam Puttkamer in engste Berührung mit der hohen Berliner Gesellschaft, auf die manches eigentümliche Schlaglicht fällt. Der Schirmherr des Potsdamer Wagner-Vereins war Prinz Wilhelm, der 1886 Tristan und Parsifal in Bayreuth hörte. »Wir erhofften damals noch mit froher Zuversicht die dereinstige mächtige Unterstützung des zukünftigen deutschen Kaisers für Bayreuth.« Der Kaiser erschien 1889 zum ersten und letzten Male im Festspielhaus! »Oskar von Chelius hat längere Zeit weitgehenden Einfluß auf den Prinzen ausgeübt, der — nicht zum Vorteil der deutschen Kunst — später durch des Intendanten von Hülsen Sohn bis auf wenige Reste beseitigt wurde.« Der unheilvolle Einfluß von Hülsen Vater und Sohn auf die Berliner Hofbühne ist mit rücksichtsloser Offenheit betont. Alle Versuche, die deutsche Meisterkunst im Hoftheater durchzusetzen, scheiterten an teilweise lächerlichen höfischen Treibereien. Graf Hochberg wollte verhindern, daß »der schreckliche Hülsen« (Graf Georg) sein Nachfolger würde, Chelius war dazu ausersehen. An der Prüderie einer Palastdame, die an der »Feuersnot« Anstoß nahm, kam der Plan zu Fall, weil Hochberg, der so »anstößige Stücke« aufzuführen wagte und sie abzusetzen sich weigerte, in Ungnaden entlassen wurde! Man erkennt auch in Kunstsachen die Unselbständigkeit Wilhelms II. und seine unfreie Abhängigkeit von schlechten Ratgebern. Übrigens war auch Hochberg für sein Amt ungeeignet, indem er gleich zu Anfang Mottls Berufung nach Berlin, der er bereits zugestimmt hatte, wieder vereitelte. Auf der Berliner Hofoper lag einmal der Fluch der Unfruchtbarkeit und Rückständigkeit. Die Zuverlässigkeit der Puttkamerschen Erinnerungen kann ich aus eigener Erfahrung fast in jedem Zug bestätigen, da auch ich seit 1882 die Festspiele regelmäßig besuchte und mit vielen der Mitwirkenden bekannt war. Nur ist meine Einstellung etwas verschieden, da Puttkamer Bayreuth von Berlin aus beurteilt, ich von München her. Von jedem Standpunkt aus bleibt das Ergebnis, die uneingeschränkte Bewunderung für die ganz einzigen und unvergleichlichen Leistungen der Festspielleitung in ihrer Gesamtheit, in voller Einstimmung bestehen. Das schöne Buch mag fürs Verständnis der Bayreuther Sache werben. *Wolfgang Golther*

ALBRECHT THAUSING: *Die Sängerstimme.* Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. Verlag: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart 1927.

Unter »Sängerstimme« oder »sängermäßiger Stimme« versteht der Verfasser das Organ der sogenannten Stimmriesen. Die Stimm-*Kraft* ist sein Ideal; er schwärmt von der »titanischen Stärke« der Stimme, nennt sie »gigantisch«, spricht vom »Werdegang des Sängers und der anderen Athleten«, und »die Rötung des Halses und Gesichtes« ist ihm Erkennungszeichen für den »echten Stimmriesen«. Von der Weichheit und Schönheit (auch »nur durch intensive Kraftbetätigung erreichbar«) der Stimme ist kaum die Rede, von der Resonanz überhaupt nicht. Seiner Ansicht nach müssen die Stimmlippen ähnlich wie der Bizeps der »anderen Athleten« trainiert werden. »Beim Trainieren der Sportsleute wird die Körperkraft sogar planmäßig bis zur Erschöpfung eingesetzt.« Warum soll also der Sänger das nicht auch »bis an den Rand der Kraft« tun? Der Verfasser, welcher in leidenschaftlicher Weise für *seine* Ideen zu kämpfen scheint, öffnet auf Seite 124 das Visier und bekennt sich als Apostel des großen *George Armin*, den die Welt, d. h. die bösen Männer der Wissenschaft und die verlogenen Gesanglehrer, immer noch nicht als den Messias der Stimmbildung und sein Stauprinzip als die Panacea aller Gesangskunst erkannt haben. Die Begründung des von mir gewählten Ausdruckes »verlogene Gesanglehrer« erhellt aus der Anmerkung auf Seite 141, wo der Verfasser seine Anhänger »wahrheitsliebend« nennt, und so-

mit den anderen Gesanglehrern der versteckte Vorwurf bewußter Unwahrhaftigkeit ihren Schülern gegenüber gemacht wird.
Darum teilt Herr Dr. phil. Albrecht Thausing sämtliche Menschen, welche sich mit Gesang beschäftigen, in drei Gruppen ein: Ignoranten, das sind die Männer der Wissenschaft (Physiologen, Laryngologen usw.), Idioten, das sind die Gesanglehrer, Stimmbildner, Pädagogen und wie sie sich sonst noch nennen, und betrogene Opfer, das sind die Gesangstudierenden, mit Ausnahme seiner eigenen Schüler natürlich. Die Mediziner sind nicht nur so dumm, daß sie die einfachsten und klarsten Dinge nicht erfassen können, sie nehmen sogar noch Vorstellungen und Beobachtungen der Gesangspraktiker, ja manchen »Gesanglehrerausdruck« unkontrolliert in ihre Werke auf und haben dadurch das »Hineinwuchern dilettantischer Laienmeinungen in die Wissenschaft« verschuldet. Wenn sich aber ein Dr. phil. als höchste Autorität auf dem Gebiete der Kehlkopffunktionen etabliert, so ist das natürlich etwas ganz anderes. Auf diesem Gebiete ist er allein allwissend. Einige besonders vom Glücke begünstigte Mediziner und Gesanglehrer (wie Garcia und Stockhausen) sind »dicht an der Wahrheit« vorbeigegangen, ohne sie zu erfassen, natürlich, und wenn einer wirklich ein Körnchen der goldenen Wahrheit gefunden, so wußte er damit nichts anzufangen und hat ganz falsche Schlüsse daraus gezogen.
Es ist sogar vorgekommen — die Natur ist nun mal launenhaft und verschwenderisch —, daß es Stimmriesen gegeben hat, die zufällig nicht Schüler von George Armin oder Herrn Dr. phil. Albrecht Thausing waren, wie Tamagno und der vom Verfasser andauernd zitierte Caruso, bei dem aber die Schönheit der Stimme und die vollendete Kunst die Hauptsache waren, und nicht der Stimmbizeps; aber diese haben eben trotz der »unsachkundigen Dressur auf den Kunstgesang« (lies: Gesangunterricht) instinktiv nach Armin nur ihre gigantische Stimmkraft gepflegt und dadurch den Gipfel der *Kunst* erklommen. Übrigens widersprechen eine ganze Anzahl Behauptungen über Caruso den Angaben in dem bekannten Buche über den unersetzlichen Sänger; aber da Herr Dr. Thausing alles besser weiß, ist es ja wahrscheinlich, daß Caruso selbst und sein Biograph sich irren.
Wenn Herr Dr. phil. Thausing für George Armin Propaganda machen wollte, wird er bei den Gegnern Armins eines sicher erreicht haben, nämlich die Einsicht, daß der Ton der Polemik und die Ausdrucksweise Armins höflich und liebenswürdig ist gegenüber der Form des Herrn Dr. phil. Albrecht Thausing.

Hjalmar Arlberg

JOHANNES MESSCHAERT: *Eine Gesangsstunde.* Allgemeine Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubert-Liedern. Hg. von *Franziska Martienssen.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig 1927.

Wer den Genuß hatte, Messchaert oft zu hören, oder die Freude, so manches Mal in der Matthäus-Passion neben ihm auf dem Podium zu stehen, dem kann das Buch nichts Neues sagen, aber alte, liebe Erinnerungen werden wach an ihn, der einer der letzten Gesangs*künstler* war, der noch zu uns sprach aus einer Zeit, die versunken und verklungen ist. Aber der heutigen Jugend zeigt das Buch, wie anders ein Künstler von damals gearbeitet hat, und kann so die Anregung geben, in strengster Selbstkontrolle das Beste aus schlummernden Kräften zu wecken und zu entfalten.
Auf den 12 Seiten des überschlanken Heftchens steht mehr Wertvolles und Beherzigenswertes als in mancher dickleibigen »Gesangschule«. Auf die »Einführungsworte«, von welchen jeder Satz uneingeschränkteste Zustimmung verdient, folgen Analysen der Lieder »Meeresstille«, »Erlkönig« und »An die Leier«, die in geistvoller und künstlerisch feinster Weise in den Stimmungsgehalt der Lieder im ganzen und in jeder, auch der geringsten Einzelheit einführen und durch genaue Angabe der technischen Hilfsmittel die Wege zeigen, auf welchen die gewollte Wirkung hervorgebracht werden muß, um den Hörer ganz in den Bann des Liedes zu bringen. Von den Aphorismen Messchaerts, die das Heft abschließen, treffen viele den Nagel auf den Kopf, und manche darunter sind ganz ausgezeichnet. Das Buch sei allen, die mit der Ausdrucksgestaltung eines Liedes ringen, dringend ans Herz gelegt.

Hjalmar Arlberg

GOTTHOLD FROTSCHER: *Die Orgel.* Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig.

Das Buch ist in gemeinverständlicher Weise abgefaßt und enthält manches Wissensnötige für Organisten, Pfarrer, Kirchenvorstände und den für die Orgel interessierten Musikfreund. Neben Darstellung und Beschreibung der orgeltechnischen Dinge findet man interessante Dispositionen aus dem älteren und neueren deutschen Orgelbau sowie auch Beispiele auslän-

discher Orgeldispositionen. Dem wiedererwachenden Sinn für Orgel und Orgelmusik, der an mannigfachen Symptomen zu beobachten ist, wird dieses Buch eine willkommene Gabe sein. *Fritz Heitmann*

MUSIKALIEN

IGOR STRAWINSKIJ: *Suite pour petit orchestre no. I et II.* Kleine Partitur. Verlag: J. &. W. Chester, London.

Die Suiten liegen im Original als zwei Hefte vierhändiger Klavierstücke aus dem Jahre 1917 vor. Die einzelnen Sätze sind umgestellt, der eine von der ersten Suite in die andere geschoben. Die Instrumentation ist von einer meisterhaften Durchsichtigkeit. Es ist interessant zu sehen, wie Strawinskij einen typischen Klaviersatz instrumentiert. Die Bedeutung des Werkchens liegt vielleicht vor allem darin, daß hier der Schulmusikerziehung ein Mittel wird, im Arbeitsunterricht (Orchesterspiel) nun auch einen ausgesprochenen Strawinskij kennenzulernen, nachdem Spielmusik von Hindemith schon vorliegt.
Siegfried Günther

SERGE BORTKIEWICZ: *Klavierkonzert Nr. 3 op. 32.* Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Die große, pathetisch-melancholische Geste ist vorhanden. Sonst fehlt aber alles, was erwünscht wäre. Namentlich: individueller Inhalt. Man wird sehr offenkundig, so im zweiten Thema des ersten Satzes, wie auch an anderen Stellen an die Thematik des hehrsten Bühnenweihfestspiels gemahnt. Der Klaviersatz ist dick, das Passagenwerk konventionell. Heutzutage sind wir auch diesbezüglich etwas gewürztere Kost gewöhnt. Dem Werk ist das Motto: »Per aspera ad astra« beigelegt. Nun, so schroff sind diese Wege gar nicht. Allerdings führen sie auch bestimmt nicht zu den Sternen. *E. J. Kerntler*

A. v. OTHEGRAVEN: *Advent.* Kantate über zwei Volkslieder für Männerchor mit Sopransolo, Orgel, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken oder Orgel allein *op. 70.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eine mit kundiger Hand verfaßte Arbeit. Die versweise Durchkomponierung des Themas (»O Heiland, reiß die Himmel auf«) mit kurzen Zwischenspielen, desgleichen die feierliche Orchesterfarbe nähern sich alten Vorbildern. Für geschulte Kirchenchöre ist das Werk zu empfehlen. *Hans Kuznitzky*

J. L. EMBORG: *op. 47 Festmotette für acht Stimmen* (zwei Chöre) mit Orgel (oder mit Orgel und Orchester). Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Die Motette eignet sich gut für kirchliche, festliche Gelegenheiten. Sie besteht aus vier Teilen, die gut miteinander kontrastieren. An die Ausdauer der Stimmen werden große Anforderungen gestellt, aber die Ausführbarkeit hält sich auf mittlerer Linie, und Orgel und Orchester unterstützen gut. *Emil Thilo*

BERNHARD SEKLES: *Variationen über Prinz Eugen nach einer Ballade von Johann Nepomuk Vogl für Männerchor, Blas- und Schlaginstrumente op. 32.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Sekles' Stärke beruht auf den erlesenen Farbwirkungen seiner Instrumentenmischung. Eine Fülle geistreicher und witziger Züge variiert Schlachtenlärm, Janitscharenmusik und Begleitung der direkten Rede, wenn etwa in der Koda bei dem Wort »Kapuziner« Klarinette und Pikkolo in öliger Freundlichkeit ihr Wesen treiben. Der Chorsatz paßt sich in seinen Durchführungen des Themas dem allen ausgezeichnet an. *Hans Kuznitzky*

HANS STIEBER: *Menschen.* Zweite sinfonische Ode in fünf Gesängen für Männerchor und kleines Orchester. Verlag: F. E. C. Leukkart, Leipzig.

Die Worte dieser fünf Gesänge, besonders des dritten, dürften sich eher für räumliche Gestaltung durch Sprechchöre eignen; Stellen wie »Gehetzte Gesichter, verhaßtes Gelichter« entziehen sich der Erfüllung durch die Musik. In Stieber scheint manches zu gären, wir warten auf Sammlung und Besinnung.
Hans Kuznitzky

MARTIN SCHLENSOG: *Hochzeitskantate für Karl Vötterle und Maria Zeiß.* Kantate für dreistimmigen gemischten Chor, zwei Violinen und Cello. Bärenreiterverlag, Kassel.

Hochzeitskantaten und dergleichen Gelegenheitswerke sind gewöhnlich ein Schrecknis, komponiert auf Reimpaare wie »Rosen — kosen«, »Herzen — Schmerzen«, »Liebe — Triebe«, »Glück — Geschick«. — Desto angenehmer die Tatsache, daß im vorliegenden Falle die Regel von der Ausnahme bestätigt wird. Mit Geschmack und Kultur sind beziehungsvolle Dichtworte von Paul Fleming, Justinus Kerner, Goethe und Mörike vertont und zu einer fortlaufenden Reihe hochzeit-

licher Festesfreude gebunden. Man ersetze vorhandene Scheusäligkeiten durch dieses wirklich entsprechende, in den Mitteln bescheidene Werk! Der Hauskultur kann das nur gut bekommen. *Hans Kuznitzky*

JOHANN CHRISTIAN BACH: *Quartett in C-dur op. 8, Nr. 1 für Flöte (oder Oboe), Violine, Viola und Violoncell.* Herausgegeben von *Hjalmar v. Dameck.* Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

Man tut wohl dem unlängst verstorbenen ausgezeichneten Geiger nicht Unrecht, wenn man gegen die vorliegende Bearbeitung ernste Bedenken geltend macht. Das Quartett (übrigens Nr. 3 und nicht, wie angegeben, Nr. 1) ist für bezifferten Baß geschrieben, kann auch seiner Struktur nach gar nicht darauf verzichten, was sich an der neuen, nur den starren Generalbaß ausziehenden Violoncellstimme zeigt. Der vielumstrittenen Ornamentenfrage wenigstens mit Konsequenz einen einheitlichen Gesichtspunkt abzugewinnen, ist nicht einmal versucht worden. Die Schreibweise erfolgt in absolut gleichartigen Fällen bald als Vorschlag, bald als Vorhalt. Die sparsamen, aber charakteristischen dynamischen Bezeichnungen sind fast durchweg durch andere, stilfremde ersetzt, auch Bindebögen sind häufig abgeändert. Sogar streckenweises Wechseln der Instrumente untereinander kommt vor. Falsche Trillerbezeichnungen und das völlig stilfremde Tremolo in der Violine (Takt 14—17) statt der vorgeschriebenen Ganznoten lassen die Bearbeitung als ungeeignet erscheinen, dem Wesen dieser Musik näherzukommen. *Hans Kuznitzky*

ARCANGELO CORELLI: *Sonata da chiesa e-moll op. 3 Nr. 7.* Bearbeitet von *Paul Klengel.* (»Collegium musicum« Nr. 54). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Corellis Kirchensonate ist für zwei Violinen und Generalbaß geschrieben; vom Herausgeber hat sie eine sehr sorgfältige Bezeichnung und Ausarbeitung (mit Cello und Klavier) gefunden. In der üblichen viersätzigen Folge herrscht der imitierende Stil in edelster Gestaltung, zum reinsten Ausdruck emporgehoben im herrlich singenden Adagio. Die Aufnahme in die Sammlung »Collegium musicum« ist mehr als berechtigt. *Peter Epstein*

ANTONIO LOTTI: *Sonate für Flöte, Viola da gamba und Basso continuo.* Bearbeitet von *Christian Döbereiner.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Der als Gambenspieler bekannte Bearbeiter gibt mit dieser mehr durch ihre teils gesangvolle, teils geistreiche Tonsprache als durch Tiefe ausgezeichneten Sonate (G-dur: Largo — Allegro — Adagio — Vivace) ein schönes Kammermusikwerk in einer sehr brauchbaren Ausgabe, die außer für die Originalbesetzung auch für Violine und Violoncell brauchbar ist. *Peter Epstein*

FELIX WOYRSCH: *Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell op. 63.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

In diesem knapp gefaßten, im Stil der Klassiker gehaltenen, keine besonderen technischen Schwierigkeiten aufweisenden Quartett in c-moll ist treffliche Musik niedergelegt. Der erste Satz hat ein wuchtiges, charakteristisches, sich sehr gut einprägendes Hauptthema und einen sehr kunstvollen Durchführungsteil. Der zweite, langsame Satz wirkt wie ein fromm empfundenes Albumblatt; er ist auch recht tonschön. In dem scherzoartigen Satz ist besonders das sogenannte Trio, das auch in der Koda verwendet wird, ganz reizend erfunden. Der sehr wirkungsvolle Schlußsatz, dessen Koda hübsch ausgeschmückt ist, fesselt besonders durch sein charakteristisches Hauptthema; das zweite ist ein wenig altväterisch und auch etwas leicht gewogen. *Wilhelm Altmann*

HENRI MARTEAU: *Tonleiterstudien für Violine op. 19.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Derartige Werke liegen in Fülle vor. Aber kann man es einem Künstler wie Marteau, der so sehr Gewicht auf seine pädagogische Tätigkeit legt, verdenken, daß er seinen zahlreichen Schülern eine von ihm selbst nach langjähriger Erfahrung zusammengestellte Sammlung von Tonleiterstudien in zwei stattlichen Heften darbietet? Im ersten wird die Sicherheit der linken Hand in den einzelnen Lagen, im zweiten der Lagenwechsel zu fördern gesucht; Hand in Hand geht damit die Förderung der Geschmeidigkeit des rechten Armes. Betreffs der Haltung der linken Hand tritt Marteau sehr nachdrücklich dafür ein, daß sie am Halse entsprechend höher oder tiefer zu halten ist, je nachdem eine Kreuz- oder B-Tonart in Betracht kommt. Er wünscht zielbewußte und folgerichtige Einstudierung der halben Lagen. Er empfiehlt alle Kombinationen und Varianten der Tonleitern, Dreiklänge und Septimenakkorde erst in der Dur- und dann in der entsprechenden Molltonart zu üben. Ein goldenes

Wort von ihm ist: »Man kann niemals langsam genug spielen, und nichts ist leichter, als schnell zu spielen. Je schneller gespielt wird, je weniger läßt sich ernstlich die Reinheit der Intonation kontrollieren.« Das Studium der Doppelgriff-Tonleitern läßt er mit den gehaltenen Noten beginnen, zuerst mit ganzen, dann mit halben, vierteln, achteln, um mit den sechzehnteln zu endigen. In bezug auf Angabe der Stricharten hat sich Marteau auf die wichtigsten mit Recht beschränkt. Sicherlich ist in diesen beiden auch hervorragend ausgestatteten Heften ein erstaunlich reiches Material niedergelegt, das, wenn es in verständiger Weise benutzt wird, dem Schüler zu einer virtuosen Technik verhelfen muß.

Wilhelm Altmann

ALEXANDER JEMNITZ: *Tanzsonate op. 23.* Für Klavier zu zwei Händen. Verlag: Universal-Edition, Wien und Leipzig.

Keines der früheren Werke des Komponisten wirkt als Lesestück so wenig interessant und als Hörstück so qualvoll wie diese Tanzsonate, die weder Tanz noch Sonate ist. Sie erinnert in der formalen Gestaltung an Regers Schreibweise und zeigt sich wie diese im Kern durchaus konservativ. Der erste Satz wirkt sogar beinahe ein wenig altmodisch, zumal er von dem einmal gewählten tonalen Zentrum nicht loskommt. Aber Jemnitz möchte anscheinend an der Spitze der radikalsten Modernen stehen, und er putzt deshalb seine Musik so auf, daß sie nicht mehr klingt, sondern nur noch klirrt. Der zweite und dritte Satz bieten rein klanglich das Martervollste, was man bisher gehört hat. Und wir sind wirklich nachgerade ziemlich abgehärtet. Der letzte Satz, mit lustig-kapriziösen Figuren in schnellem Tempo, ermöglicht vielleicht ein Auseinanderhören des gleichzeitig Erklingenden, aber auch hier überschreiten einige Kraftstellen rein klanglich die Grenze des Erträglichen. Daß der Pianist am Schlusse auf dem Pultholz mit den Händen trommeln soll, bevor er den letzten Mißklang (h und ais in Oktaven zusammenprallend) fortissimo hinhaut, ist ja recht scherzhaft. Es wird sich jedoch schwerlich ein seriöser Künstler finden lassen, der sich zu einem solchen Kabarettulk hergibt. *Richard H. Stein*

JOSEF HOLBROOKE: *Jamaican Dances.* Für Klavier zu zwei Händen. op. 85. Verlag: J. & W. Chester, Ltd., London.

Die Melodien, die den sechs Tanzstücken zugrunde liegen, entsprechen dem Charakter der heutigen Bevölkerung Jamaikas, nicht dem der Ureinwohner (die ja bis auf spärliche Reste ausgerottet sind). Daher fehlt ihnen der Reiz der Exotik und die Eindruckskraft des Ursprünglichen; sie klingen so, als seien sie von Paul Lincke oder Walter Kollo erdacht. Aber der Komponist hat sie mit großem Geschick in ein farbig-groteskes Gewand gekleidet, das sehr originell wirkt, wenn es auch nicht ganz echt ist. Die Harmonien sind infolge witziger und gewagter Umdeutungen oft so schwankend, gleitend und stolpernd, daß man unwillkürlich der Wirkungen des herrlichen einheimischen Zuckerrohrschnapses gedenkt (den ein europäischer Magen normalerweise überhaupt nicht verträgt, weshalb denn auch unser »echter« Jamaika-Rum zumeist in Hamburg fabriziert wird). Als guter Beobachter hat der Komponist im übrigen nicht versäumt, das gelegentliche Danebenmusizieren westindischer Künstler ergötzlich zu illustrieren. So werden die vorliegenden Jamaika-Tänze in vorgerückter Stunde gewiß zur Erhöhung der Freuden eines Symposions beitragen.

Richard H. Stein

FRANZ PHILIPP: *Klavier-Toccata D-dur, op. 2.* Verlag: Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe.

Dies Frühwerk ist Pianisten zugedacht, die vor manuellen Schwierigkeiten in beiden Händen nicht zurückschrecken und in eiliger Polyphonie bei kecker, aber unproblematischer Harmonik sich mit Vorliebe tummeln. Denn gerade das Laufwerk, parallel oder in divergierender Richtung, mit Imitationsfülle, Sequenzseligkeit und Oktavenbrandung nützt die mannigfaltige Harmonik, weiß zu kulminieren und kann den Anspruch erheben, auch öffentlich präsentiert zu werden.

Wilhelm Zinne

J. ALBENIZ: *España, 6 Feuilles d'Album p. piano op. 165.* Verlag: Schott & Co., Ltd., London; B. Schott's Söhne, Mainz.

Sehr leicht und harmlos gesetzte spanische Tanzweisen, ungefähr für den Gebrauch der mittleren Elementarstufen geeignet. Da zu diesem Zweck fast überall ein weitaus wertvolleres Material der besten Komponisten vorliegt, kann diesen Albumblättern keine besondere Zukunft prophezeit werden.

E. J. Kerntler

PAUL GRAENER: *Drei Intermezzi für Klavier zu zwei Händen op. 77.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Alle drei Stücke, nicht eigentlich technisch irgendwie belastend, fordern das Verständnis für Harmonik und ihre Verschränkungen, vor allem die Kunst des Pedalisierens heraus. Trübschweren Inhalts, vom Verhauchen bis zu wuchtiger Fülle, sind sie wohl mehr für einsame Musizierer gedacht. Graeners Vorliebe für Verschränktheiten der Akkordik, weniger die schon unergiebig thematische Diktion und ihr Werdegang, läßt hier nochmal eine Nachblüte gedeihen, die, unbedingt fesselnd, den impressionistischen Anregern sich dankbar erwies. *Wilhelm Zinne*

OTTO SIEGL: *Vier Lieder für gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung op. 53*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die Lyrik früherer Jahrhunderte hat eine eigene Sprachmusik. Wenn ein Komponist der Gegenwart seine Klangvorstellungen dazu in Beziehung setzen will, dann muß er das Wesen dieser Sprachmusik innerlich begreifen, sonst findet zwischen Wort und Ton keine gegenseitige Durchdringung statt. Spielt man den Chorsatz der Sieglschen Lieder für sich allein, so glaubt man zuerst an bewußte Anlehnung an alte Meister des Vokalsatzes. Die freie Polyphonie erinnert an niederländische Stücke; die Homophonie an Hasler. Man entdeckt aber doch bald allerhand Persönliches; besonders in der sehr schönen Vertonung des Harsdörferschen Gedichts: »Nun der übermüde Tag«. Begleitung, Vor-, Zwischen- und Nachspiele führen Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn aus. In der instrumentalen Beigabe liegt eine überaus ausdrucksvolle Melodik. Sie steht dem vokalen Ausdruck selbständig gegenüber und ist doch innig an ihn gebunden. Es ergeben sich Klangbilder von eigenartigem Reiz, die der Schönheit der dichterischen Vorwürfe vollkommen entsprechen. *Rudolf Bilke*

LUDWIG WEBER: *Zwei geistliche Gesänge für Frauenchor und Streichquartett*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Die Freude an irisierender Rhythmik, die man an Webers Streichermusik beobachten kann, bricht auch aus seiner Vokalmusik hervor. Die zwei Frauenchöre nach archaisierenden (oder alten) Dichtern, deren Namen unbekannt sind, verlangen zwei Sopran- und zwei Altstimmen, die sehr intonationssicher sein müssen. Im zweiten Chor »Christuskindleins Wiegenlied« ist die kanonische Führung zwischen zweitem Sopran und zweiten Alt sehr reizvoll.

E. Rychnovsky

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Jesus und Maria*. Eine Hymne im Stil der alten Meister für gemischten Chor a cappella (4—8stimmig) und Alt-Solo. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Wie schon so oft, wenn sich der Komponist einen einfachen, legendären Text zum Vorwurf nimmt, gelingt ihm ein Werk von großer Schönheit. Auch hier ist mit den einfachsten Mitteln und durch einfachste melodische und harmonische Ausdrucksart nur durch die Innigkeit des Gefühles ein Werk zustande gekommen, das wie das Gemälde eines alten Meisters in seiner echten Schlichtheit und Kraft auf uns wirkt. *Emil Thilo*

E. TH. A. HOFFMANN: *Musikalische Werke*. Herausgegeben von *Gustav Becking*. Band IV, Nr. 1. Sechs geistliche Chöre a cappella. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Von den musikalischen Werken Hoffmanns verdienen es die Chöre wohl vor allen anderen der Vergessenheit entrissen zu werden. Sie gerade geben die ganze Eigenart des bedeutenden Geistes wieder und zeigen deutlich, wie er sich von seinen Vorgängern durch Empfindung und Ausdrucksweise unterscheidet. Diese geistlichen Chöre haben uns auch heute noch viel zu sagen und werden zusammen oder einzeln jedem Programm zur Zierde gereichen.

Emil Thilo

HUGO HERRMANN: *A cappella-Chorliedsuite op. 29c*. Verlag: Karl Hochstein, Heidelberg.

Diese vier Studien sind für acht Stimmen geschrieben, sangbar und nicht schwer ausführbar. Die Texte sind zusammengestellt aus altdeutschen, oft komponierten Reimen, deren Stimmung hier musikalisch gut getroffen ist.

Emil Thilo

HERMANN MÜLLER: *Alte Gesangsmusik aus dem 15. bis 18. Jahrhundert*. I. Reihe Nr. 3: Palestrina: Dum complerentur. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Palestrinas Motette liegt hier in einer wohldurchdachten und durchfühlten Ausgabe vor. Alle Phrasierungs-, Vortrags- und Melodiehervorhebungsbezeichnungen werden zum Verständnis des erhabenen Werkes viel beitragen.

Emil Thilo

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die *Krolloper* zuerst: selbstverständlich konnte es nicht so weiter gehen wie bisher, der Künstler *Klemperer*, seiner ganzen Natur nach kein Organisator, mußte aufhören zu verwalten; *Ernst Legal*, bisher Intendant des Staatstheaters in Kassel, nimmt ihm die Verwaltungssorgen ab. Wird sich das Schicksal des Hauses nun wenden? Wird sich die Volksoper als zu Recht bestehend erweisen? — Jedenfalls hat Klemperer, kurz vor dem Sommerurlaub, mit der Berliner Erstaufführung des »Cardillac« von *Paul Hindemith* einen seiner großen Trümpfe ausgespielt. Je schwerer ein Werk zu meistern ist, desto mehr reizt es ihn. Hindemiths »Cardillac« hat sich gegen die Bühne von Anfang an als störrisch erwiesen. Mit seinem Grundton alter Musik, deren Durchführung wie eine Verbeugung vor der Musikwissenschaft anmutet, dieser Nothelferin in der schwierigen Gegenwart, bereitet er zwar dem Verteidiger am Pult erhebliche Schwierigkeiten, kann aber der werbenden Kraft eines Klemperer doch nicht widerstehen. Wo Menschen über die Bühne gehen, wo sie, in unaufhörlichem Ringen mit den Noten, singen müssen, wo schließlich die Liebe nicht ganz verstummt: da ist am Ende auch ein Weg zu irgendeiner Wirkung. Es wäre auch irrig zu behaupten, daß Hindemith sein motorisches Handwerk, das seinesgleichen sucht, grundsätzlich gegen die Bühne verwendet habe: seine großen Chorsätze überwinden den alleinseligmachenden Kontrapunkt und erreichen ihr Ziel, Massen in Erregung zu zeigen. So bleiben zwar die alten Formen, die mit peinlicher Sorgfalt ausgearbeitet sind, immer noch sehr störend, aber es werden, dank der fanatischen Scharfhörigkeit des Dirigenten Klemperer, Momente der Wirkung herausgehoben, die den Erfolg des Abends machen. Denn Klemperer wird hierbei wieder einmal ausnahmsweise von wirklich gestaltenden und empfindenden Sängern unterstützt, wie *Fritz Krenn*, der dem Cardillac dämonische Größe gab, *Felicia Hüni-Mihacsek*, die eine im Ton bezaubernde Tochter war, und *Hans Fidesser*, dem Tenor von echtem Klang, der den draufgängerischen Offizier spielte. Weder die Regie *Hans Niedecken-Gebhards* noch die Bühnenbilder *Ewald Dülbergs* konnten, so schablonenhaft im heutigen Sinne sie waren, den Gesamteindruck schädigen. Die Oper selbst, die ein abwegiges, wenn auch fesselndes Experiment war, hat keine sichere Zukunft im Spielplan der deutschen Opernbühne.

Die *Staatsoper* Unter den Linden wollte mindestens den Anfang einer Neustudierung des »Ringes« vorweisen, zugleich aber den auf die Höhe der Gegenwart gebrachten Bühnenapparat endlich in voller Tätigkeit zeigen: Rheingold ging, nicht ohne erheblichen Kräfteaufwand, in Szene. Ob nun der Bühnenapparat wirklich so viel wert ist, wie er gekostet hat, wird erst der Verlauf der nächsten Spielzeit lehren. Vorderhand ist zu vermerken, daß allerdings die Szene an Einheitlichkeit gewonnen hat; daß zwischen der Welt Alberichs und der Götterwelt immerhin noch eine sichtbare Verbindung besteht; daß auch die Tiefen des Rheins einen freundlichen Anblick bieten, während der Regenbogen als Brücke gar nicht mehr benutzt wird: es bleibt den Göttern überlassen, sich einen Weg nach Walhall selbst zu suchen. Man muß aber sagen: sie waren staatsopernwürdig vertreten: der Wotan *Schorrs*, die Fricka *Karin Branzells*, die Freja der *Maria Müller*, diese vor allem, erfreuten Auge und Ohr; denn in der Farbe ihrer Gewänder durch *Pirchan* gegeneinander abgestimmt, wetteiferten sie darin, uns neben dem vollendeten Ton das Wort klar hören zu lassen. Der Loge *Fritz Soots* und der Alberich *Leo Schützendorfs* waren weniger erfreulich. Am wenigsten aber der Dirigent *Kleiber*, der Rheingold als Oper, mit zarter Rücksicht auf die Stimmen, doch ohne Sinn für die Befriedigung des Baugerüstes der Tetralogie behandelte.

Von der *Städtischen Oper* läßt sich nur sagen, daß sie eigentlich in dem Augenblick provinziell zu werden anfängt, da *Bruno Walter* sich nach London und Paris wendet, um dort saisongemäß zu wirken. Das ist auch klar: denn von dieser Stunde an wird der Städtischen Oper sehr viel Material entzogen; sie muß sich mit der Alltäglichkeit schlecht und recht abfinden. In diese dunkle Zeit fällt, ein wenig Helle verbreitend, die Tätigkeit *Fritz Stiedrys* als Gastdirigent. Durch ihn, der indes gereift ist, erhält Wagners »Ring« immerhin leuchtendere Farben, als sie ihm durchschnittlich in diesem Hause beschieden sind. Damit soll nichts gegen den jungen *Georg Sebastian* gesagt sein, der Puccinis »Butterfly« mit ungewöhnlicher Feinhörigkeit zum Klingen brachte. Schließlich soll mitgeteilt sein, daß unter *Robert Denzlers* Leitung Ermanno Wolf-Ferraris einst hochwillkommene Oper »Die

neugierigen Frauen« einem Wiederbelebungsversuch endgültig erlegen ist. *Adolf Weißmann*

BRAUNSCHWEIG: Nach der Uraufführung von Händels »König Porus« bot das Landestheater vor Schluß der Spielzeit noch zwei neue: »Das Echo von Wilhelmstal« von *Mikorey* und »Die Rache des verhöhnten Liebhabers« von *Wilckens*. In der ersten leben die Vorzüge französischer Kunst auf, wie sie Lully formte und auch als »Tafelmusik« an deutschen Höfen, also in kurzer szenischer Darstellung und beigefügter allegorischer Tanzpantomime mit Orchesterbegleitung, gepflegt wurde. Nach der harmlosen Geschichte von Marg. Kannengießer beseitigt die Gattin des Königs »Lustik«, Jérôme von Westfalen, die Unstimmigkeiten der Ehe durch eine List, indem sie ihn das vergebens gesuchte, berühmte neunstimmige Echo, das sie vorher mit Damen und Herren ihres Hofes genau probiert hatte, an einer bestimmten Stelle des Parks finden läßt. Der Schwerpunkt liegt in dem glänzenden Ballett des 2. Akts, in dem unser Generalmusikdirektor für süß-schmerzliches Sehnen, Argwohn, Bitten, Zweifel, Hoffnungen, Klagen in glänzender Instrumentierung stets den rechten Ausdruck findet, in gewissenhafter Arbeit überlegene Bildung und vornehmen dramatischen Sinn offenbart. Der Erfolg war stürmisch.
Der Wiener *Friedrich Wilckens* wandelt in den Bahnen seines Lehrers Franz Schreker. Der schon von Křenek komponierte Renaissancestoff, den *Ernst Toller* nach einer Geschichte des Kardinals *Bandello* frei bearbeitete, widerspricht dem heutigen sittlichen Gefühl. Die Handlung erklärt sich nur aus dem Geist damaliger Zeit. Die Sprache wird, gut deklamiert, schon zur Musik. Chöre und größere Ensemblesätze fehlen, mehrere Tänze bilden leuchtende Höhepunkte. Das schwache Orchester mit Klavier und kleiner Trommel, aber wenig Blechinstrumenten folgt den natürlich und dankbar behandelten Stimmen wie dem Texte in jedem Wort, erinnert klanglich und rhythmisch auch an Jazzmusik, aber nie aufdringlich, sondern dient stets als Mittel zum Zweck. Die oft plastisch wirkende Kleinkunst ersetzt die Melodien und bildet mit ihrem sprechend dramatischen Gehalt den größten Vorzug dieser Erstlingsoper, die gute Zukunft verheißt. *Ernst Stier*

DARMSTADT: Der letzte Teil der Spielzeit brachte bedeutendere Aufwendungen. Vor allem eine von *Reinking* und *Rabenalt* in Szene und Spielleitung sehr originell besorgte Neubearbeitung von Aubers »Stumme von Portici«, die eifrig diskutiert, in freier textlicher und musikalischer Umgestaltung des Originals den ästhetischen Schwerpunkt von der musikalischen auf die optisch-dynamische Seite verlegte und starke theatralische Wirkung erzielte. Neben weniger charakteristischen Arbeiten erlangte die von dem Gastregisseur *Mordo* virtuos aufgezogene Erstaufführung von Křeneks »Jonny spielt auf« unter musikalischer Leitung *Böhms* erhöhtes Interesse und sensationellen Erfolg. Die reichsdeutsche *Uraufführung* von *Rietis* »Barabau«, einem kleinen, mehr geist- als einfallsreichen Ballett mit gelegentlichem Chor, tänzerisch gestaltet durch *Manda v. Kreibig*, hatte keine sehr starke Resonanz, im Gegensatz zu dem mit ihm abendfüllend verbundenen, hübsch aufgemachten, köstlich feinen Humor des »Gianni Schicchi« von Puccini. Der Personalbestand erfährt unter der neuen Ära der Intendanz *Ebert* und Generalmusikdirektion Böhm durchgreifende Veränderung, die gute Aussichten für die stimmliche Auffrischung des Ensembles zu verbürgen scheint.
Hermann Kaiser

DORTMUND: Unsere Oper schuf sich ein besonderes Verdienst durch die hiesige Erstaufführung von Tschaikowskijs lyrischem, trotz des mäßigen Textbuches in manchem musikalisch - psychologisch hochstehenden »Eugen Onegin«; ferner interessierte sie durch die nicht sehr gehaltvollen, heiteren Einakter »Scherz, List und Rache« von *Wellesz*, »Meister Pedros Puppenspiel« von Manuel de Falla und Weills »Der Zar läßt sich photographieren«. Als Dirigenten bewährten sich vollauf *Wilhelm Sieben* und *Josef Kugler*, in den Hauptpartien die Damen *Kugler*, *Musseli*, *Teschemacher*, *Ziegler* und die Herren *Minten*, *Moog* und *Schmitt-Walter*. Daneben sind noch erfolgreiche Gastspiele *(Barbara Kemp, Baklanoff, Kalenberg)* und Neueinstudierungen von »Carmen«, »Rigoletto« und »Tiefland« zu erwähnen. Ein Tanzabend machte mit dem Tanzspiel »Das goldene Tor« des offenbar eigenartig begabten *Artur Brügmann* bekannt.
Theo Schäfer

DÜSSELDORF: An Neueinstudierungen erschienen »Verkaufte Braut« und »Heimliche Ehe«, die beide im Szenischen geschlossener berührten denn im Musikalischen. Nach längerer Zeit endlich auch wieder eine Erst-

aufführung: *Hans Gáls* »Das Lied der Nacht«. Ein sehr nobles und von starkem Ethos getragenes Werk, dessen Höhepunkt unstreitig der wundervolle zweite Akt bedeutet. Die im allgemeinen recht tüchtige Wiedergabe litt — wie auch bei anderen Werken — unter der immer katastrophaler werdenden Tenorfrage. Manch brauchbare Kraft ist von uns geschieden. Werden die zahlreichen neuen Leute frisches Leben bringen können?

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Mit der ortsüblichen Verspätung ist Hindemiths »Cardillac« nach Frankfurt gekommen; immer noch rechtzeitig genug, dem Stück allen schuldigen Respekt zu erwirken. Allein es wäre ungerecht, wollte man sich Hindemith gegenüber mit solchem Respekt bescheiden. Der Cardillac ist nicht nach dem Komponierniveau zu werten, das jenseits der Frage steht und kaum je bei Hindemith so gesichert sein mochte wie in der repräsentativ intendierten Oper: man hat zu fragen, wie sie ihrem Wahrheitsgehalt nach sich darstelle: ob sie Hindemiths Rang, wie ihn die deutsche Öffentlichkeit unermüdlich deklariert, tatsächlich bestätige und ob sie im Umfang seines Gesamtwerkes die zentrale Stelle einnehme, die sie beansprucht. Vor so radikaler Fragestellung will sich der Cardillac, rund heraus gesagt, *nicht* behaupten. Das große Hauptwerk, das sich vom Tage scheidet, um Dauer zu gewinnen, ist unter den Händen dem Komponisten zu einer Normalpartitur geworden, deren Zeitlosigkeit nichts anderes ist als Flucht aus der Zeit in eine trügende Region ewigen Spiels, die Hindemith um sein bestes, die helläugige Aktualität betrügt und ihn doch nicht unter die Sterne versetzt, da der winzige konkrete Ansatz mangelt, daran sein spezifisches Wesen sich entzünden könnte. Zufällig erscheint die Textwahl: als habe man ein Opernbuch gesucht für eine große abendfüllende Oper und dann dies praktikabel gefunden, ohne daß ein Zwang wäre, daß Hindemith dem hoffmannischen Dämon Cardillac eine Begleitmusik mache oder gar dem weniger dämonischen Lion zu dem kunstgewerblich versierten Buch die große Ideologie liefere, seine psychologisch frisierten Puppen seien Spielfiguren strahlend neuer Sachlichkeit, die sie mit der Weihe ungezählter Fugatos und Inventionen beglänzt. Diesen polyphonen Stücken, die als selbständige Musikformen den musikdramatischen Vorwurf zur Oper erhöhen sollen, läßt sich nicht durchwegs vertrauen. Sie bieten eine ungebrochene Restitution des längst Gewesenen, nicht viel anders, als der romantische Reger sich um seinen Bach bemühte; dem Regerschen Ton sind sie in der Wahllosigkeit des Thematischen oftmals ähnlich genug und auch die undialektische, bei aller Beweglichkeit in der konsequenzlosen Wiederholung des gleichen Materials durchs Stimmengefüge hindurch eigentlich statische Struktur der Formen selber läßt an Reger denken: vom ersten bis zum letzten Ton gibt es nicht Geschichte in jener Musik, sondern was immer aufeinanderfolgt, ist gleichzeitig insofern, als es beliebig vertauschbar wäre. Die Formen der »absoluten« Musik, auf die geflissentlich rekurriert ist, werden in der völligen Geschlossenheit des durchgehaltenen imitatorischen Stiles als solche manifest. Da aber ihr realer Grund — und die Macht des technischen Organisationsprinzips ihrer Wirklichkeit, der Tonalität — längst verging, so reduzieren die Musikstücke des Cardillac zu einer Fassadenarchitektur herab, die die echten Formprobleme um so weiter zurückschiebt, je heftiger sie sie negiert. Denn dann allein hätte die Formkonstruktion Macht, wenn sie hinter die musikalische Front verlegt würde, wenn jede kleinste musikalische Monade ungebunden und ohne Rücksicht auf einen vorgesetzten Oberflächenzusammenhang lebendig wäre und die Formtotalität unvermittelt aus der Konstellation der Monaden aufstiege. Indem aber Hindemith überall einen abstrakten Oberflächenzusammenhang sich vorgibt, seinen Formwillen ungehemmt von dem Zwang eines jeglichen sprengenden Details plan- und faßlich auslebt, verfällt er der puren klassizistischen *Reaktion*, die durch die Spielideologie, die schmucklose Objektivität der Attitude nicht besser wird und übrigens nicht einmal gegen die neudeutsche Stimmungsoper sich so scharf distanziert, wie es in ihrer eigenen Absicht gelegen wäre. Dies reaktionäre Wesen des jüngsten Hindemith ist es denn auch, das die Eile begreiflich macht, mit der ihn die öffentliche Meinung der stabilisierten Musik beschlagnahmt. Einzig die großartig klare, dunstfreie Landschaft des Orchesterklangs verrät etwas von dem Hindemith, vor dem es einmal allen Angst war: dem Konstrukteur, der das ausgelebt Organisatorische unbarmherzig einstampfte, während er es heute, ein gezähmter Strawinskij, freundlich ernsthaft im Bilde zitiert. — Die Aufführung unter *Krauß*, nach dem Stand der Dinge eine Tat für die Moderne, war mit Herrn *Stern*

in der Hauptpartie, Frau *Gentner-Fischer* und Herrn *Gläser* an sichtbarer Stelle musikalisch sehr achtbar. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GRAZ: Die opernlose Zeit geht ihrem Ende entgegen. Vor allem ist es der Initiative des ersten Bürgermeisters *Vinzenz Muchitsch* zu danken, daß nach langwierigen, oft abgebrochenen und immer wieder aufgenommenen Verhandlungen mit allen in Frage kommenden Fachverbänden ab 1. September dieses Jahres der Opernbetrieb in vollem Umfange vorläufig auf die Dauer von acht Monaten wieder aufgenommen werden kann. Leider scheidet der tüchtige Direktor *Karl Lustig-Prean*, der von der Oper kam und den die Grazer dennoch als Opernleiter gar nicht kennenlernen konnten, von seinem Posten, um die Intendanz in Ausgburg anzutreten. Der Gemeinderat hat an seiner Stelle *Josef Geißel*, den Intendanten von Königsberg i. Pr. berufen, der sich durch die Wiederaufrichtung der Oper in dieser Stadt einen Namen machte und nun dieselbe Leistung in Graz zu vollführen hat. — Die opernlose Zeit wurde durch gelegentliche Ensemblegastspiele angenehm unterbrochen, die mit zum Teil vortrefflichen Gästen aus Wien und Berlin durchgeführt wurden. *Otto Hödel*

KÖNIGSBERG: Die Spielzeit 1927/28 ist nun allgemach in völliger Lethargie erstorben. Der Spielplan versandete in der Tat in einer Trostlosigkeit, wie sie kaum zu überbieten ist. Die Versprechungen, die im Herbst gemacht wurden, und die man noch heute in jedem Programmbuch, das zur Ausgabe gelangt, kontrollieren kann, sind fast ausnahmslos *unerfüllt* geblieben. *Joseph Geißel*, der bisherige Intendant, schafft sich keinen guten Abgang. Er scheint seine Kräfte für Graz neu sammeln zu müssen. Doch wozu die Klagen. Für die nächste Spielzeit erwartet uns neues Leben. Der junge *Hans Schüler* aus Wiesbaden übernimmt mit Feuereifer seinen ersten Intendantenposten. Sein Hauptaugenmerk will er dem Spielplan und der Regie zuwenden. Für die musikalischen Dinge wird *Werner Ladwig* sorgen, der als erster Kapellmeister von Oldenburg aus verpflichtet wurde. Es ist nicht unsere Schuld, wenn diese Zeilen auf einen Bericht über Vergangenes verzichten und sich mit dem hoffnungsvollen Ausblick auf die Zukunft begnügen müssen. *Otto Besch*

MANNHEIM: Die großen Taten, die unsere Oper in der zweiten Hälfte der Spielzeit herausstellte — von den kleinen reden wir nicht —, ergeben eine scharfumrissene Dreizahl. Zwar war der flotte Arbeitswille, mit dem man zu Beginn der Herbstsaison einsetzte, gar bald zerronnen. Langsam ging es den mühsamen Weg der Spielplanbildung weiter, die im ganzen mehr einem bedächtigen Zusammenfügen von längst vertrauten Schachfiguren glich, als einem kühnen, wagemutigen Bekenntniseifer.

Und doch war ein Werk unter den neu oder nach langer Pause herangeholten, dessen Präsentation ein Stück Bekenntnis zum Idealismus in sich schloß. Hans Pfitzners »Der arme Heinrich« wurde nach einem viele Jahre dauernden Schlummer wieder einmal vor ein Publikum gestellt, das unterdessen allen Sinn für Romantik, alle Sympathie für einen Helden, der sein Siechbett schon im ersten Aufzuge des Dramas zur Schau trägt, gänzlich eingebüßt hatte. Trotz einer ungemein braven Aufführung, der *Adolf Loeltgens* Ritter Heinrich das Gesicht gab, vermochte es das Werk nicht mehr, die Menge, die eben zur Füllung eines Opernhauses gehört, so zu fesseln, wie es Bühnenwerke tun sollten, wenn ihr Erscheinen den Theatern Nutzen bringen mag. Der Gründe dafür gibt es einige. Zunächst das Werk selbst, dessen asketisch-psychopatische Inklination dem normalen Opernbesucher — und gar dem von heute — gänzlich wider den Strich geht. Dann die Seltenheit, mit der Kunstwerke einer idealistischen, spezifisch deutsch gerichteten Tendenz auf unseren Theatern vorkommen, die Ungewohnheit, die Fremdheit, die normale Theaterbesucher einer solchen Sache gegenüber empfinden. Und zuletzt die Wiedergabe selbst. Ich nannte sie brav. Sie war nicht mehr als dies, sobald das Werk das erstemal wieder vor uns stand. Daß sie im Laufe der wenigen Wiederholungen, die ihr beschieden, gleichsam wie aus eigener Kraft oder von der Macht des Kunstwerks berührt und bezwungen, sich verbesserte und vertiefte, auf den Brettern wie im Orchester, dies gehört zu den Unbegreiflichkeiten, zu den Wundern, die sich eben immer noch im Reich der künstlerischen Nachschöpfung ereignen können.

Eine weitere Ausgrabung betraf die biblische Oper Camille Saint-Saëns' Samson und Dalila, die unseren beiden Altistinnen Gelegenheit geben sollte, einmal in einer tragenden Rolle ihre jeweiligen Begabungen zu dokumentieren. Beide nach längerer Pause wieder aufgegriffenen Werke unterstanden der im ganzen doch sorgfältigen musikalischen Leitung durch Kapellmeister *Erich Orthmann*.

Eine schon um des Werkes willen als auffallender anzusehende künstlerische Tat hat sich die Oper bis hart an den Schluß ihrer jährlichen Arbeitszeit aufgespart. Es war Mussorgskijs Boris Godunoff, den man spät zwar, aber schließlich in einer so prachtvoll studierten Aufführung herausstellte, daß selbst die schwächeren Besetzungsmomente von dem mitreißenden Zug des Ganzen zugedeckt worden waren. An der seltenen, hocherfreulichen Güte unserer heimischen Aufführung, die vor etlichen zwanzig Jahren eine wahrhaft kühne Tat gewesen wäre, hatte das Dirigententum *Richard Lerts*, das sich hier einmal in seiner schönsten und stolzesten Entwicklungsphase offenbarte, den hauptsächlichsten Anteil. Ihm, aber auch dem Bühnenbildner, *Eduard Löffler*, der seine Byzantinismen aus dem Urgrund der Musik aufsteigen ließ, dem geschickten Spielleiter *Richard Hein*, und auf der Bühne *Hans Bahling*, der als Boris wahrhaft Schaljapinsche Größe und Kraft der Menschendarstellung entwickelte, ihnen vornehmlich war dieser triumphale Abend unserer Oper zu danken. *Wilhelm Bopp*

PARIS: Der Juni hatte die Aufmerksamkeit fast ausschließlich auf das *Théâtre des Champs Elysées* gelenkt, wo *Bruno Walter* — außer den drei letzten — alle Aufführungen eines Mozart-Zyklus dirigiert hat. Die »Société internationale du Théâtre« hatte die Operntruppen beinahe aller europäischen Länder hier vereinigt; deutsche, österreichische, italienische und auch einige französische Künstler haben bei diesen Veranstaltungen mitgewirkt, die mit der »Zauberflöte« in der Inszenierung von *Lert* wirklich ganz außergewöhnlich waren. Leider konnte eine so zusammengestellte Truppe trotz mehrwöchentlicher Proben nicht die Geschlossenheit der Vorstellungen bieten wie die Wiener Oper. Das Orchester (vom *Conservatoire*) hatte unter Walters Stabführung Wunder verrichtet, die ausgezeichneten Chöre hatte die russische Oper in Paris gestellt. Unter den Solisten traten besonders hervor die Herren *Stabile* (Don Juan), *Kipnis* (Leporello), *Paul Bender* (Sarastro), *Fidesser* (Tamino), *Edwin Heyer* (Papageno), *Nitsch* (Monostatos), *Hoffmann* (Osmin), und die Damen *Lotte Schöne* (Pamina), *Ritter-Ciampi* (Fiordiligi, Constanze), *Sarah Fischer* (Dorabella, Cherubin), *Destanges* (Despina, Susanne). Mit Ausnahme des »Figaro« und der »Entführung« wurden alle Werke in der Ursprache gesungen. Die Inszenierung, für die Professor *Steinhof* aus Wien verantwortlich zeichnete, war im allgemeinen interessant und erfindungsreich, mitunter jedoch nicht ganz geglückt. Die drei letzten Vorstellungen (Figaro) dirigierte *Reynaldo Hahn*, nachdem Walter sie bereits wiederholt geleitet hatte; dieser Kapellmeisterwechsel war bestimmt nicht günstig gewählt.

Auf Mozart folgte Křenek und in der musikalischen Leitung des »Jonny spielt auf«, den Frau *Steinhoff* übersetzt hatte, *Inghelbrecht* auf *Reynaldo Hahn*. Der Erfolg galt der Sensation, die Partitur wurde viel besprochen.

Die *Opéra* nahm in ihr Repertoire Rabauds komische Oper »Mârouf« auf, die 1914 in der Opéra-Comique uraufgeführt worden ist und seither über viele französische Bühnen ging.

In der Petite Scène hat *Courville* die mehr als seit zwei Jahrhunderten vergessene Ballettkomödie Molières und Lullys »Les Amants magnifiques« (1670) wieder auferstehen lassen. Es ist eines der vollendetsten Werke, die Molière in diesem Genre geschaffen hat. Verschiedene Zwischenspiele — es sind deren sechs — verkünden bereits den Lully, der zwei Jahre später die Leitung der Königlichen Musikakademie übernahm. Geistvoll die Inszenierung von Courville und gewandt die Interpretation durch die Künstler dieser Amateurbühne. — Dasselbe Theater veranstaltete einen radiophonischen Abend, an dem das Dynaphon von *Bertrand* zur Anwendung kam. *Honegger* hatte zu dieser Gelegenheit ein kleines Ballett (ein Ballett oder eine Pantomime?) »Roses en métal« (Libretto von *E. de Gramont*) für drei Dynaphone und Klavier geschrieben, das bei aller Genialität der Erfindung nicht frei von Monotonie ist. Ist das die Musik der Zukunft? Das Experiment — denn es war nur ein Experiment — ist auf jeden Fall in wissenschaftlicher Hinsicht interessant.

J. G. Prod'homme

STETTIN: Hier fand die *Uraufführung* der Oper »König Tod« von *Wilhelm Rettich*, Text von *Franz Lestan*, statt. Die gediegene Musik ist in ihrem Gesamtcharakter lyrisch und könnte die Szene entbehren, ja fast stört das undramatische Gehaben der drei kaum zur Handlung kommenden Darsteller: des todgeweihten Sängers und der Schwestern Marja und Derja; vielleicht käme sogar die Musik an anderer Stelle als auf dem Theater zur bedeutsameren Geltung. — Die musikalische Leitung führte der Komponist, Regie *Georg Clemens*, die Steppenszenerie war von *Wilhelm Huller*.

Die drei Sangpartien: der Sänger *Paul Palsdorf*, die Schwestern *Hannel Lichtenberg* und *Iphigenie Zotos*.
Derselbe Abend brachte als Erstaufführung von Ernst Toch »Die Prinzessin auf der Erbse«. Das amüsante, jeden Augenblick fesselnde Werk hatte, abgesehen von wenigen gut besetzten Rollen, mehr noch als bei der idealeren Uraufführung in Baden-Baden die Groteske zu stark unterstrichen und ließ damit noch mehr empfinden, wie das Ganze doch den eigentlich alten innigen Märchenzauber hat hergeben müssen. *Margarete Kuck*

KONZERT

AMSTERDAM: Fast den ganzen Monat April hindurch feierte das berühmte *Concertgebouw* in Amsterdam, wohl den meisten Kennern des internationalen Konzertlebens als eine Stätte vorbildlicher Musikpflege gegenwärtig und vertraut, das Fest seines vierzigjährigen Bestehens. Holland war zwar längst ein Musikland gewesen, ehe so manche Gebiete unseres lebhaftesten Musikbetriebs von heute mit diesem Namen bezeichnet werden durften — aber dann kam, namentlich gegen das Ende des 19. Jahrhunderts, eine Zeit der Stagnation im Musikschaffen wie in der Musikübung. Es war um diese Zeit, als Brahms nach einem Besuch in dem gastfreundlichen Land entzückt von der holländischen Liebenswürdigkeit und von dem holländischen Essen berichtete, von dem Musizieren in Holland aber nur meinte, daß man davon besser nicht spräche. Die Holländer, großzügige und methodische Organisatoren, sahen das selbst ein und erwogen Mittel zur Abhilfe. Schon damals dachte man daran, ein holländisches Opernhaus zu errichten; aber die Holländer sind kein Opernpublikum, vielleicht überhaupt kein Theaterpublikum als solches, und das Land hat sein Opernhaus noch immer nicht, denkt freilich neuerdings daran, eins zu erbauen. Man möchte gern wünschen, daß es diesmal dazu käme, vorausgesetzt, daß nicht gerade die Institution in Mitleidenschaft gezogen würde, die eben jetzt jubiliert hat, das in aller Welt einzige Conzertgebouw. Dieses nämlich, ein Konzerthaus und ein eigenes Konzertorchester, wurde 1888 zusammengebracht und von der Privatgesellschaft der Gründer zunächst dem Dirigenten *Willem Kes* anvertraut, der die erste, gröbste Arbeit zu leisten hatte. Nach sechs Jahren folgte er einem Ruf nach England, ging dann als Dirigent nach Rußland, wurde Generalmusikdirektor von Koblenz und genießt jetzt seinen Ruhestand, aus dem ihn die Jubilanten hervorholten: dieser ausgezeichnete Musiker leitete bei einem der Festkonzerte zur Erinnerung an das Schubert-Datum die Sinfonie in h-moll. 1894 übernahm *Willem Mengelberg* das Orchester, Holländer, aber auch rheinischer Abkunft, Schüler des Kölner Konservatoriums. Was er in unermüdlicher Arbeit, ein genialer Erzieher, kongenialer Freund zeitgenössischer Komponisten, wahrer Musikbeherrscher der Stadt Amsterdam und des ganzen Landes, längst übrigens in den Musikstädten zweier Erdteile gefeiert, am Concertgebouw geleistet hat, davon bekam eine Schar von Gästen bei dem Mahler-Fest von 1920 den großartigsten Beweis. Und das war nicht etwa ein Fest, dem zu Gefallen der Alltag des Repertoires gelitten hatte — so oft man nach Holland kam und diesen Alltag aufnahm, staunte man von neuem über die vorbildliche Arbeit und das nachschaffende Genie des Dirigenten, den herrlichen Eifer und die unnachahmlichen Qualitäten des Orchesters, den Ernst und die Teilnahme des Publikums.
Diesmal aber kam man wieder zu einem Fest. Es zeigte die ganze Vielseitigkeit der Musikpflege Mengelbergs. 9. Sinfonie, holländische Komponisten, französische Meister, Richard Strauß, »Ödipus« von Strawinskij (im Konzertsaal unter der Leitung des Komponisten) und, für Holland natürlich, zwei Abende mit Werken Mahlers — das war beiläufig das Programm. Das letzte Konzert gab sein Reinerträgnis an den Fond für das Wiener Mahler-Denkmal ab. Mengelberg übertraf sich selbst. Das ganze Land, Regierung und Volk feierten den Mann, der an einen Fels zu schlagen hatte und den lebendigen Quell hervorgezaubert hat. Er hält diesen Quell nun schon seit Jahrzehnten lebendig. *Paul Stefan*

BAMBERG: Im Kaisersaal der Residenz zu Bamberg brachte *Karl Leonhardt* eine glückliche Auswahl der jüngst in London ausgegrabenen Händelschen Klavierstücke zur erfolgreichen *Uraufführung*. Die Kompositionen atmen nach Form und Inhalt den Händelschen Geist. Die klaviersatztechnische Bearbeitung ist jedoch manchmal zu modern geraten. Sie kommt besonders in den Präludien dem Bereich des Schumannschen Klaviersatzes bedenklich nahe. Besonders gefallen konnten ein Concerto in G, ein tief empfundenes Larghetto und die beschwingte Air in B-dur. Die etwas lärmende Chaconne in C, die wohl

wegen ihrer Finalewirkung an den Schluß der Vortragsfolge gesetzt wurde, verläuft zu sehr im Etüdenmäßigen. Karl Leonhardt erwies sich wiederum als feiner Pianist und geschmackvoller Musiker, der mit feiner Kultur die 17 Stücke neben bekannten Werken von Bach und Mozart einer Uraufführung würdig zum Vortrag brachte. *Franz Berthold*

BARMEN-ELBERFELD: *Hermann Grabner* hat die Verdienste Elberfelds um sein »Weihnachtsoratorium« mit der Widmung seiner »Heilandsklage« dankbar anerkannt. Nach meinem Gewährsmann erwies die *Uraufführung* am Karfreitag das neue Werk als einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem früheren. Der Text der einstündigen »Kantate für 3 Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel« stützt sich auf eine Dichtung »Heilige Zeit« von Guardini und gibt in zwei Teilen des Heilands Anklage gegen die Juden (!) und die Passion. Grabners Vertonung ist maßvoll und vornehm, mehr harmonisch als linear. Wieder besticht die sichere, klare Behandlung der Chöre; die charakteristische Instrumentierung zeigt den Könner. Die Musik ist herb nach Regerscher Art, dabei vielfach archaisierend. In *Amalie Merz-Tunner*, *Ruth Arndt* und *Alfred Paulus* hatte *Franz v. Hoeßlin* anerkannt tüchtige Helfer. Den rechten inneren Ausklang schuf Bachs Osteroratorium. Der letzte Sinfonieabend brachte mit Georg Schumanns Variationen und Gigue über ein Thema von Händel ein mehr rückschauendes Werk von edler Haltung. Der *Berliner Domchor* machte mit der Markuspassion von Kurt Thomas bekannt. *Walter Seybold*

BERN: *Fritz Brun* hat seinen Novitätenkranz diesmal ganz den Schweizern eingeräumt und in Wert und Wirkung eine entschiedene Steigerung herausgebracht. Zwei kleine Orchesterstücke von *Hans Haug*, in einer etwas gezähmten Atonalität befangen, vermochten in ihrem Ernst der Arbeit zwar zu interessieren, jedoch nicht völlig zu überzeugen. Eine Stufe höher stand schon *Dorets* Suite tessinoise, deren südlich-glutvoller Atem wenigstens äußerlich zu faszinieren imstande war. Und schließlich die Krönung, der neueste *Schoeck* »Lebendig begraben«, nach G. Kellers Dichtung, ein Werk, das in jeder Hinsicht »Offenbarung« bedeutet. Bewegt sich der Komponist in seinen Liedern noch in Schubert-Wolfschen Bahnen, so betritt er nun hier völlig Neuland und gibt in der neuen Form sofort sein Meisterstück. Das ist nicht mehr ein Liederzyklus wie in seiner Elegie, sondern ein sinfonischer Organismus, in den die Solostimme *(Felix Loeffel)* sich vollkommen einordnet. Alles schließt sich zur dramatischen Einheit. In den Volkskonzerten überbot sich *Nef* an Neuem und Neuestem. Aus der Fülle der Gesichte sei nur auf die *Uraufführungen* der Schweizer Garde hingewiesen: *Walter Aeschbacher*, Sinfonische Musik (breite Thematik, hymnische Konzeption); *Otmar Nussio*, Poëmetto (technisch blendendes, in allen Farben schillerndes Orchesterstück); *Richard Flury* (wirkungsvolle, inhaltsreiche Klavier-Orchesterkomposition) und *Fred Hay*, »Der Dom« (romantisches Werk; reife Arbeit, verdient, ihren Weg zu machen). Für die Benefizkonzerte des Bernischen Orchestervereins hatte sich *Felix Weingartner* in uneigennütziger Weise zur Verfügung gestellt und damit bei aller Bewunderung seiner hohen Kunst auch noch die Sympathie der Berner errungen. Seine Programme brachten ausschließlich Orchesterwerke von Beethoven. Die dominierenden Münsterkonzerte wurden von der *Liedertafel* und dem *Cäcilienverein* mit vollendeten Aufführungen des Berliozschen Requiems und der Bachschen Johannes-Passion *(Fritz Brun)* bestritten. *Otto Kreis* hat auch dem strebsamen Männerchor ernste Aufgaben mit dem Brahmsschen Rinaldo und dem Regerschen Requiem gestellt. Professor *Graf* umrahmte im Karfreitagskonzert mit Bachschen Orgelwerken die Markus-Passion von Kurt Thomas, die der *Häusermannsche Privatchor* aus Zürich unter Leitung von *H. Dubs* in eindringlicher Weise interpretierte. Das Werk hinterließ tiefe Wirkung. Hier sei auch des Konzertes der *Société chorale Cantarea Romaniei de Bucarest* rühmend gedacht. Der *Verein für neue Musik* hat an drei Abenden seine Bemühungen für die ultramoderne Richtung fortgesetzt: 1. Tschechische Kammermusik *(Novak - Frank - Quartett* aus Prag), Werke von Janáček, Irak, Suk und Martinu; 2. italienische Vertreter Casella und Malipiero; 3. Klarinettenwerke unter Mitwirkung des Pariser Virtuosen *Louis Cahuzac*. Autoren: Honegger, Strawinskij. Hierbei kam auch ein Duo für Violine und Cello von *Luc Balmer* zu Gehör, das weniger Anklang fand als sein Quartett, das die Bernische Vereinigung kurz vorher in einem Abonnementskonzert erfolgreich spielte.

Julius Mai

BUDAPEST: Von den philharmonischen Konzerten, die noch in das Jahr 1927 fielen, wurden je eines von *W. Sieben*, *H. Knappertsbusch* und *W. Spanjaard* dirigiert, die anderen standen unter der Leitung *E. v. Dohnányis*. Die Programme boten viel Schönes, doch wenig Zeitgenössisch-Interessantes, mit Ausnahme der von *Dohnányi* dirigierten Orchestersuite Prokofieffs: »Die Liebe zu den drei Orangen«. Die Begeisterung, womit dieses lustige, geistreich-satirische Werk aufgenommen wurde, bewies wieder, wie stark das Bedürfnis des Publikums für die Forderungen der Gegenwart, für musikalische Darbietungen führender zeitgenössischer Komponisten entwickelt ist. Diesen Forderungen entsprechen in bestem Sinne die Veranstaltungen der Kammerorchestervereinigung unter *W. Komors* Leitung. Ihr erstes Konzert bot als Novitäten Kompositionen alter und zeitgenössischer Meister. Zu ersteren gehören die schöne Ouvertüre »Santa Elena« von Leonardo Leo und Mozarts »Ein musikalischer Spaß«. Zu solchen Erstaufführungen muß dem feinsinnigen Orchester mehr Zartgefühl beziehungsweise mehr Arbeit empfohlen werden. Das Bedürfnis der letzten Exaktheit tritt bei modernen Kompositionen nicht so stark hervor, weil die Werke selbst mit ihrem musikalisch-neuen Material den Zuhörer stärker belasten. So erweckte eine kleine Suite Strawinskijs (aus seinen Klavierstücken entstanden) aufrichtig freudige Begeisterung für diese beißenden kleinen Satiren. Die am selben Abend gehörten zwei Psalmen von Ernest Bloch, deren Gesangspartie von Frau *Fuchs-Fayer* stilvoll vorgetragen wurde, betreten den Weg einer neuen, merkwürdigen Kunstgattung: der jüdisch-nationalen Musik. Von Ereignissen großer Chorkonzerte seien ein Bach-Abend mit *Georg Schumanns* Leitung, dann die sehr anerkennenswerte Aufführung von Rossinis Missa solemnis durch den Hauptstädtischen Gesangverein unter *W. Karvalys* Leitung erwähnt, wobei allerdings der viel umstrittene Wert dieses Werkes aus dem Standpunkt der Kirchenmusik unentschieden bleibt, und der erste Abend von *E. Lichtenbergs* Gesang- und Orchesterverein mit kleineren Werken von Schütz, Verdi und Monteverdi. Hierher gehört auch das kirchenmusikalische Triduum des *Ungarischen Cäcilien-Vereins*, veranstaltet zum Feste seines dreißigjährigen Bestehens. Im Rahmen von drei Konzerten und drei Messen, deren musikalische Leitung in den Händen der Herren *Bárdos*, *Koudela*, *Kertész*, *Harmat* und *Sugár* lag, kam eine Auslese von neuen Chorwerken zu Gehör, so: »Cantantibus organis« von *Kertész*, eine Messe von *Kersch*, das Offertorium von *Buchner*, Te Deum von *Harmat* und Graduale von *Bárdos*.

Neben *Dohnányi* und *Bartók*, den Grundpfeilern unserer einheimischen Pianistenkunst, sind besonders *Tibor Szatmári* als stark impulsiver Gestalter, dann von den jüngeren *Ludwig Kentner* und *Eugen Kalix* zu nennen. Von Ausländern ist der ewig junge Schöngeist *Emil Sauer* immer ein gern gesehener Gast, *Wladimir Horowitz* kam und siegte mit seiner einzigartigen, faszinierenden Dramatik, wogegen *Mischa Levitzki* mit seinem leichtflüssigen Virtuosentum etwas enttäuschte. *Huberman* spielte als Novität eine Hindemith-Sonate. Das Streichquartett *Waldbauer-Kerpely* brachte in dieser Saisonhälfte nur Szymanowskys wenig ansprechendes Streichquartett als Novität, die Triovereinigung *Kerntler-Gabriel-Zsainboky* eine Triosonate von Pergolesi und ein Trio von Casella, das »ungarische Trio« eine Komposition von Zanella. Von Sängern sind zu nennen: *Paul Ayöri*, Baritonist, der in stilvollem Vortrag u. a. Novitäten von Dohnányi, Kelen und Kerntler vortrug, dann *Frieda Hempel*, *Ada Sari* und *Fleta*, der auf dem Podium ziemlich enttäuschte, wogegen *Alfred Jergers* Gesang intimste, einheitliche Kunst bot. Von den Meistern der Orgel seien *E. Riegler*, *L. Akom*, *István Németh*, eine sympathische Neuerscheinung aus Preßburg (mit Regers fis-moll-Sonate!), und der Abend des ausgezeichneten Organisten *Géza Wehner* verzeichnet. *E. J. Kerntler*

DORTMUND: Unsere letzten Sinfoniekonzerte waren unter *Wilhelm Siebens* bedeutsamer Leitung noch durch verschiedene Neuheiten belebt. So hörte man Graeners feinfarbige, maßvolle »Musik am Abend«, *Kletzkis* allerdings höchst eigenwillige und vielversprechende Sinfonie in d-moll (unter eigener Leitung) und Mussorgskijs, von Berlioz bestimmte »Nacht auf dem kahlen Berge«. *Mischa Levitzki* spielte etwas kühl Schumanns schönes Klavierkonzert. Unser *Musikverein* vermittelte die lang hier nicht gehörte »Johannes-Passion«, Kaminskis ziemlich belangloses »Magnificat« und Mahlers »Auferstehungssinfonie«. Es waren hervorragende Leistungen, denen als Solisten besonders *Karl Erb* und *Amalie Merz-Tunner* entsprachen. Eine neue *Katholische Sängervereinigung* machte

sich unter der eifrigen Führung von *Georg Nellius* durch eine seit zwanzig Jahren nicht mehr hier stattgefundene Aufführung des Lisztschen »Christus« (ohne Kürzung) sehr verdient. Im übrigen hörte man noch das klangschöne *Guarneri-Quartett, Heinrich Schlusnus* und *Hedwig Wiener-Pähler*, deren Liederabende durch reife Kunst und anregende Auswahl fesselten. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: Die Kunstausstellung gab Anlaß zu mehreren Festkonzerten, die durch Ur- und Erstaufführungen besonderes Gepräge erhielten. Des alten Georg Philipp Telemann »Der Tag des Gerichts« kann auch in der wesentlich gekürzten Neufassung von Erhard Krieger verschiedentlich den Eindruck des Zopfigen noch nicht völlig unterdrücken: dem ehemals »Modernen« fehlt denn doch eigentlich die Kraft persönlichen Ausdrucks. Von köstlichster Frische dagegen eine neu aufgefundene Sinfonie Haydns. *Adolf Buschs* e-moll-Sinfonie *(Uraufführung)* zeugt wohl von imponierender kompositorischer Technik und strengem Ernst; in ihrer akademischen Haltung vermag sie aber leider keine selbständigen Werte zu entwickeln. *Hans Weisbach* belebte diese Festtage in herrlicher Einheit von Glanz und Innerlichkeit.
Carl Heinzen

GRAZ: Die Sinfoniekonzerte der Grazer Philharmoniker unter *Oswald Kabasta* brachten als *Uraufführung* die »Suite« von *Lothar Riedinger*, ein farbenfrohes Werk, das ein hübsches Thema gut zu entwickeln versteht und mitunter schwärmerische Stimmung beinhaltet, als Erstaufführung Casellas »Partita« für Klavier und Orchester, ein dreiteiliges Stück, das in der Technik alt und neu verblüffend zu mischen vermag und im Klavierpart von *Hugo Kroemer* tadellos exekutiert wurde, und als Neustudierung die hier schon lange nicht mehr gehörte 2. Sinfonie von Gustav Mahler. Ein »Kammermusikabend steirischer Komponisten«, durch die *Urania-Musiker* vermittelt, hat als Neuheiten ein »Konzert im alten Stil« von *Hermann Grabner*, hübsche Tenorlieder von *G. G. Müller*, eine Klaviersonate in a-moll von *Edmund Temnitschka* (ein schönes, warmherziges, vielversprechendes Stück) und ein G-dur-Klavierquintett von *Arthur Noë* recht verdienstlich der Öffentlichkeit übermittelt.—Einer musterhaften Aufführung von *Rossinis* »Stabat mater«, ein Menschenalter in Graz nicht mehr gehört, durch einen Kirchenchor (mit den Philharmonikern) ist zu gedenken, eines Klavierabends des Deutschrussen *Anatol Vietting-hof-Scheel* desgleichen. — Besondere Beachtung verdient ein Abend des noch jungen *Michl-Quartetts* (A. Michl, G. Eisl, V. Andinger, R. Stepnicka), das ein Streichquartett in einem Satz von *Viktor Andinger*, ein sehr interessantes Werk, zur *Uraufführung* brachte und ein Streichquartett des als Komponisten ziemlich vergessenen Grazer Schubert-Freundes *Anselm Hüttenbrenner* ausgrub. Auch das »Concerto« von Alfredo Casella, hierorts neu, war eine genußreiche Gabe. *Otto Hödel*

KIEL: Vom 21. bis 24. Juni fand zu Kiel das *Zweite Händel-Fest* der Händel-Gesellschaft e. V. statt. Die Folge der Veranstaltungen brachte je ein Kirchenkonzert, ein Orchesterkonzert (im Stadttheater), eine Kammermusik (Universitätsaula) sowie die Aufführung von »Israel in Ägypten« (Bearbeitung von Chrysander). Der Wert und die künstlerische Auswirkung einer so groß angelegten, alle Schaffensgebiete des zu feiernden Meisters berührenden Veranstaltung dürfte gerade in bezug auf Händel besonders erheblich sein. Denn trotz der in den letzten acht Jahren immer zunehmenden Bewegung, die man als Händel-Renaissance zu bezeichnen pflegt, werden im normalen Konzertplan einer Stadt Werke von Händel nur in geringer Zahl erscheinen können und in einer Auswahl, die mehr auf Zufall, auf Ergänzungsbedürfnis eines Einzelprogramms als auf Plan und System beruht. So hat offensichtlich das Kieler Händel-Fest auch für Eingeweihte und nähere Freunde Händelscher Kunst Neues gebracht, zugleich aber zur Vervollständigung des Gesamterlebnisses »Händel« wesentlich beigetragen. Nach der Eröffnung mit dem Orgelkonzert op. 7 Nr. 1 in B-dur, bearbeitet von Max Seiffert, gespielt von *O. Deffner*, brachte das Kirchenkonzert die »Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline« für vier Solostimmen *(Henny Wolff, Hilde Ellger, Dr. Hoffmann, K. Wichmann)*, gemischten Chor und Orchester, gleichfalls in Seiffertscher Bearbeitung; dann den Psalm 112 (aus der lateinischen Kirchenmusik), und zwar in der zweiten Kompositionsform von 1707 für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester. Die bisher nicht gedruckte Bearbeitung von Fritz Stein wird nun erscheinen, was sehr zu begrüßen ist. Denn danach wird ein ebenso wertvolles

wie glanzvoll-virtuoses Werk aus Händels römischer Zeit zugänglich. Henny Wolff hatte darin großen, persönlichen Erfolg. Es folgte das Dettinger Te Deum, eingerichtet von Karl Straube. — Der optimistische, tatenfrohe Grundzug von Händels Musik wirkte sich in dem Orchesterkonzert besonders klar aus: Concerto grosso Nr. 10 in g-moll für Oboensolo mit Streichorchester und Continuo; Konzert in B-dur für Harfe und Orchester (eine andere Form des Orgelkonzertes op. 4 Nr. 6); doppelchöriges Orchesterkonzert Nr. 28 F-dur für Hörner, Oboen, Fagotte, Streichorchester Orgel und Cembalo, das überraschend vielseitige Eindrücke von dem fortschrittlichen Klang- und instrumentalen Farbenempfinden Händels vermittelte. Die große Kantate »Apollo und Daphne« für Sopran *(A. La Roche)*, Baß *(H. J. Moser)* und Orchester beleuchtete das wichtige Kapitel: Händel als *werdender* Opernkomponist. — Im *Kammerkonzert* waren außer Händel selbst (Flötensonate; Kammertrio Nr. 5 für 2 Oboen, Fagott und Cembalo; Suite Nr. 5 für Cembalo) sein Lehrer Zachow sowie Pachelbel, Kerll, Strungk, Telemann vertreten, diese mit Kompositionen, die in Händels Werken andere und größere Gestalt gewannen. Die Instrumentalmusik wurde ergänzt durch vokale Kleinkunstwerke: 2 deutsche Arien für Sopran (Das zitternde Glänzen; Flammende Rosen) und Kantate für Alt und Cembalo Dolce pur d'amor l'affano *(Gusta Hammer)*. *Anna Lindes* stilvolles, geist- und klangsprühendes Cembalospiel beherrschte das Kammerkonzert solistisch, ihre Cembalobegleitungen knüpften es zum reizvollen Ganzen.

Die Aufführung des Oratoriums »Israel in Ägypten« wurde ein geradezu triumphaler Abschluß des Festes. Sie war von einer Kieler zur *Schleswig-Holsteinischen* Angelegenheit erweitert worden: dem oft bewährten Organisationstalent *Fritz Steins* war es gelungen, einen mehr als tausendköpfigen Festchor aus den Vereinen der ganzen Provinz zusammenzurufen und auch zu einem einheitlichen, wirklich künstlerischen Klangkörper auszubilden. Der Eindruck dieses gewaltigen Chor-Oratoriums und Steins wahrhaft große Dirigentenleistung wird unvergeßlich bleiben. Solisten waren *La Roche*, *Hilde Ellger*, *Michael Gittowsky*, *H. J. Moser*. *Max Seiffert* spielte die Continuobegleitung.

Eine Festsitzung in der Universitätsaula begann mit einer Überraschung: *Max Seiffert* wurde zum *Dr. theol. ehrenhalber* ernannt! In einem inhaltlich und stilistisch gleich vortrefflichen Festvortrag sprach danach *Arnold Schering* über »Händel«, wobei er insbesondere die aus Zeit und Umwelt wirkenden und die in der Persönlichkeit vorhandenen Kräfte zu einer Synthese formte, zugleich aber weitsichtige Ausblicke und Wege für die künftige Händel-Forschung zeigte. Hieran schloß sich ein weiterer, sehr ausführlicher Vortrag von *Hermann Roth* über Händels von ihm bearbeitete Oper »Alcina«. Weit über das engere Thema hinaus wurde Wesentliches und Grundlegendes zur Frage »Händels Opern und unsere Zeit« tiefschürfend dargelegt.

Leider *fehlte* im Gesamtprogramm eine Händel-Oper. Die einheimischen Musikfreunde hatten indessen Gelegenheit, am Schluß der gerade beendeten Spielzeit, bereits im Hinblick auf das Fest, den »Julius Cäsar« zu hören — an dessen Inszenierung nachträglich, nach H. Roths Ausführungen, freilich einiges anders zu wünschen gewesen wäre.

Wenn *Arnold Scherings* These zutrifft, daß man Sinn und Verständnis für Händels Musik als Gradmesser für echtes und gesundes Kunstempfinden aufstellen könne (was man sicher anerkennen kann), so ist der überraschend starke Besuch und große äußere Erfolg des Kieler Händel-Festes als günstiges Zeichen zu werten. *Paul Becker*

KOPENHAGEN: Wieder konnten wir uns der Besuche fremder Orchesterdirigenten erfreuen — die, teils durch die »Staatsradiofonie«, teils durch die »Kgl. Kapelle« veranstaltet wurden: *Ernst v. Dohnanyi*, der ein »ungarisches« Konzert mit dem hervorragenden Tenor *Pataky* leitete, *Arvid Järnefelt*, der »schwedische« Musik mit ausgezeichnetem Beistand der Mezzosopranistin Frau *Larsén-Todsen* bot, und *Hans Knappertsbusch* mit einem wenig wählerischen Programm und recht viel »Äußerlichkeit« in der Direktion. Dann erschien auf Veranlassung des Tageblatts »Nationaltidende« *Wilhelm Furtwängler*, ein Liebling der Kopenhagener, an der Spitze der *Berliner Philharmoniker*; ein Erlebnis war namentlich seine Gestaltung von Brahms' c-moll-Sinfonie. Sonst spielten hier u. a. die Pianisten *Brailowsky*, *Goldenberg*, *Backer Gröndahl* und (auf zwei Klavieren) die begabten jungen Pianisten *Leopolder* und *Graef*; die Geiger *Mischa Elman*, *Boris Schwarz*, *Spalding*. Vor allen Solisten glänzte aber *Dohnanyi* zusammen mit *E. Telmanyi*. Von den Konzerten unserer einheimischen

Vereine müssen hervorgehoben werden eine Aufführung des »Fürst Igor« von Borodin in der »dänisch-philharmonischen Gesellschaft« *(Raehler)*, ein »moderner« Abend — milderer Art! — im »Musikverein« *(Hamerik)* und vor allen Dingen das Festkonzert des *Dänischen Tonkünstler-Vereins*, das zum 25jährigen Jubiläum des Vereins in der großen, prachtvollen Rathaushalle veranstaltet wurde.

Will. Behrend

KRONSTADT, Rumänien: *Johanna Herzog-Thullner* aus Hermannstadt gab hier ein Konzert, das durchschlagenden Erfolg hatte. Ihr volltönender, reichpastoser Sopran verdient weit über die Grenzen unseres Landes hinaus bekannt zu werden. Wir sind, der peripheren Lage unseres Landes wegen, mit guten Pianisten nicht eben reich versorgt. Um so mehr fällt der junge *Emanuel Bernfeld* auf, der aus Paris zu uns kam und von dort die minutiöse Technik einer leichten Hand mitbrachte. Er hat sich mit zwei anderen tüchtigen Meistern (*Samuel Biemel*, Violine, und *August Moldrik*, Cello) zu einem Trio zusammengetan, das uns seit dem Beginn des Jahres zwei hervorragend gelungene Trioabende bescherte, bei denen sich alle drei als ebenso tüchtige Solisten wie als Meister des Zusammenspieles erwiesen. Unsere altbewährte *Philharmonische Gesellschaft* brachte uns am 6. Februar d. J. eine Schubert-Feier mit des Meisters großer C-dur-Sinfonie. Sie feiert in diesem Jahre ihr fünfzigjähriges Bestehen und tat dies mit einem großzügig angelegten Festkonzert. Was uns hier in der musikalischen Diaspora eine deutsche Orchestervereinigung bedeutet, vermag nur zu verstehen, wer sie in der Provinz entbehren muß. Aus bescheidenen Anfängen hervorgegangen, von begeisterten Dilettanten bis heute getragen, durch eine kleine Zahl von Berufsmusikern gestützt, können wir sie heute als den Stolz der Vaterstadt bezeichnen. Nur die Orchestervereinigungen der Hauptstadt können mit ihr verglichen werden. Die Philharmonische Gesellschaft leistet Arbeit, wie sie in den Städten des nahen Balkans nicht wieder zu finden ist. Ihr Programm am Festtage konnte nicht anders als deutsch sein. Eine Festouvertüre von unserem heimischen Komponisten *Paul Richter* dargeboten und dirigiert, leitete ein; Bruckners tiefaufwühlende Achte bildete den Höhepunkt, gleichzeitig als Erstaufführung für Südosteuropa. Richter leitete die Massen mit bewährtem Stabe, so daß der Abend eine kulturelle Höchstleistung des siebenbürgischen Deutschtums bedeutet.

Egon Hajek

LEIPZIG: *J. S. Bachs »Musikalisches Opfer«*. Erstaufführung zur Leipziger Bach-Feier. — Der Ruf Leipzigs als Bach-Stadt, den für die Gegenwart *Karl Straube* begründet hat und in steter künstlerischer Arbeit lebendig erhält, hatte eine riesige Zahl von Bach-Freunden aus dem Reiche nach der Stadt des großen Thomaskantors geführt, die hier ein in dieser Form bisher noch nicht aufgeführtes Werk des Meisters, das »Musikalische Opfer«, kennenlernen wollten, das im Rahmen einer Leipziger *Bach-Feier* erstmalig aufgeführt wurde und das Hauptstück dieses festlichen Tages bildete. Die Entstehung des wundersamen Werkes ist bekannt. Bei seinem Besuch bei Friedrich dem Großen hatte Bach vom König ein Fugenthema erhalten, das er in Potsdam zur Grundlage einer staunenerregenden Improvisation machte. Aber das Thema ließ den Musiker damit noch nicht frei. Nach Leipzig zurückgekehrt, machte er sich daran, diesen königlichen musikalischen Gedanken noch weiter abzuwandeln, und kurze Zeit später schon wanderte ein ganzes Sammelwerk von Fugen und Kanons, mit einer großen Trio-Sonate als Hauptstück, zum König zurück. Alle Teile dieses Werkes hatten das königliche Thema selbst oder die zu diesem Thema von Bach erfundenen Gegenthemen zur Grundlage. Und mit besonderem Geschick hatte es Bach verstanden, in diesem Kammermusikwerk der Flöte, bekanntlich dem Lieblingsinstrument des großen Königs, wichtige Aufgaben zuzuweisen.

Soweit die Geschichte des Werkes! Unsere Zeit, in der ein gewisses spekulatives Element wieder mehr als je zur Herrschaft in der Tonkunst gelangt, wendet sich gerade diesem großen kontrapunktischen Künsten Bachs mit besonderer Liebe zu. Aber ich fürchte, man geht zu weit. Um es mit einem Wort zu sagen: Den Beweis dafür, daß dieses »Musikalische Opfer« wirklich als eine *für die geschlossene Aufführung des Ganzen* geschaffene Einheit von seinem Schöpfer selbst angesehen wurde, sehe ich nicht für erbracht. Weniger deshalb, weil mir etwa die von dem Bearbeiter *Hans David* gegebene Erklärung nicht einleuchtete. Sie hat im Gegenteil sehr viel für sich, was die Anordnung der einzelnen Teile des Werkes angeht. Aber deshalb, weil das klangliche Erlebnis, als das Erlebnis einer sinnfälligen Einheit,

ausbleibt. Es handelt sich hier nicht um ein Werk wie die »Kunst der Fuge«, ein Werk, das schon allein durch die einheitliche Form zum Ganzen verbunden ist. In diesem »Musikalischen Opfer« stehen vielmehr drei Formengruppen (Fuge, Kanon und Sonate) ziemlich schroff gegeneinander, trotz aller thematischen Verbundenheit. Jeder einzelnen von ihnen, ja jedem einzelnen Stück des »Musikalischen Opfers« überhaupt, kann man nur mit uneingeschränktester Bewunderung gegenübertreten; aber es fehlt jene *innere, geistige Verbundenheit*, die sich sofort auch dem unbefangensten Hörer fühlbar machen würde, wenn eben *Bach selbst* diese Stücke als unmittelbar aufeinanderfolgend empfunden hätte. Ich glaube also, daß in diesem Fall die zusammenhängende Aufführung eher schadet als nützt. Die große Steigerung bleibt aus; und damit wird eine Ermüdung der Hörer unvermeidlich.

Es kommt dazu, daß die *Instrumentation* keineswegs überzeugend ist. Eine absolut sichere Regel für die Bach-Zeit gibt es ja nicht; und an sich sind also alle diese Kombinationen, wie sie David hier vorgeschlagen und wie sie diese Leipziger Aufführung verwendet hat, wohl möglich. Aber ich glaube, es ließen sich andere Kombinationen finden, die stilechter wären. Ganz bestimmt ist das insbesondere bei der letzten Fuge der Fall, der David einen wuchtigen Kontrabaß (!) beigibt. Hier entsteht ein klangliches Monstrum, das man nun wirklich nicht Bach zuschieben darf. Da ein Akkordinstrument fehlt, das allein diesem Baß Daseinsberechtigung geben könnte, hat dieser selbst in der Partitur nichts zu suchen. Auffallend auch, wie alle von Bach selbst instrumentierten Stücke hervorstechen, während die neu instrumentierten nachdenklich stimmen!

Ein mit gespanntester Aufmerksamkeit lauschendes Publikum füllte den Gewandhaussaal und ließ es an Anerkennung für das in jedem Fall lehrreiche Experiment nicht fehlen. Der Beifall galt aber zum guten Teil wohl der tonlich ungemein glänzenden und sorgfältigen Wiedergabe durch das *Gewandhausquartett*, *Günther Ramin und* die Herren *Oskar Fischer* (Flöte), *Alfred Gleisberg*, *Fritz Rein*, *Carl Schäfer*, *Albert Kludt* und *Albin Findeisen*. — Der Aufführung des »Musikalischen Opfers« war die c-moll-Sonate für Cembalo und Violine (gespielt von *Edgar Wollgandt* und *Günther Ramin*) und die D-dur-Partita aus dem ersten Teil der »Klavierübung« vorausgegangen, beide Werke in klassisch gerundeter Interpretation.

Blieb in diesem Vormittagskonzert *Karl Straube*, der geistige Leiter auch dieser Aufführung, ganz im Hintergrund, so zeigte die Aufführung der h-moll-Messe am Abend wieder alle die glänzenden Dirigenteneigenschaften, die Universalität des musikalischen Empfindens dieses seltenen Mannes. Es war wieder eine Leistung der *Chorvereinigung des Gewandhauses*, die kaum übertroffen werden kann, getragen von dem mit voller Hingabe spielenden Orchester, dessen Solisten in der Vertretung der obligaten Begleitstimmen Bewunderung zu wecken wußten. Wenn die Gesangssolisten diese Höhenlinie nicht durchweg einzuhalten vermochten, so blieb das Niveau der Aufführung doch auch von ihnen durchweg gewahrt. *Oskar Laßners* blitzsaubere und wundervoll phrasierende Vertretung der Baßpartie ist hier an erster Stelle zu nennen, nächst ihm die Altistin *Emmy Neiendorff*, der Sopran von *Margarete Peiseler-Schmutzler* und der Tenor *Anton Kohmanns*. *Günther Ramin* am Flügel und *Max Fest* an der Orgel bewährten sich wie stets. Es war wieder ein großer Tag der Bach-Stadt Leipzig, den die zum Teil weither kommenden Gäste in der Erinnerung behalten werden.

Für das Leipziger Musikleben hatte dieser Bach-Sonntag noch eine andere gewichtige Bedeutung: An diesem Tage beging der erste Konzertmeister des Gewandhausorchesters, *Edgar Wollgandt*, sein *fünfundzwanzigjähriges Dienstjubiläum*. *Adolf Aber*

LINZ a. d. D.: Linz hat musikalische Tradition: Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner schufen unvergängliche Werke in den Mauern der Stadt, lebten, der eine länger, der andere kürzere Zeit in der prächtig gelegenen Donaustadt. Sie machte durch Ur-, Erstaufführungen, Qualitätskonzerte von sich reden. Die Nachkriegszeit drückte schwer auf den Kunstauftrieb. Hin und wieder flackert Begeisterungsfeuer, steigt das Kunstbarometer. Wir leiden unter der Parteien- und Vereins-Kunstbrötelei. Der neutrale »Musikverein«, früher der Impuls des Musiklebens, kann wegen Defizitgefahr keine Konzerte mehr veranstalten. *Lotte Lehmann* sang vor halbleerem Saal, entfachte aber lodernde Begeisterung. *Duhan* versammelte wieder seine vielen Getreuen. Die Budapester Opernsängerin *Micsey* überraschte durch ihren füllig-blühenden Sopran. Mit innerer Anteilnahme sang die

Japanerin *Yuasa*. *Claudio Arrau* zeigte wieder seine fabelhafte Technik. Von Schubert-Feiern seien erwähnt: *Linzer Konzertverein (Damberger)*, *Sängerbund Frohsinn (Klietmann)*. *Siegfried Wagner* stellte sich den Linzern vor, dirigierte eigene Werkausschnitte und solche seines Vaters, wobei sich der Musikerbund auszeichnete. Bruchs »Frithjof« erlebte durch den vorzüglichen M. G. V. »Einklang« (Chormeister *Springer*) die örtliche Erstaufführung.

Franz Gräflinger

LUZERN: Verhältnismäßig früh fand dieses Jahr das *Schweizerische Tonkünstlerfest* im gastfreundlichen Luzern statt. Dem Umstand, daß durch die Größe des Orts Werke für großes Orchester aufgeführt werden konnten, ist vielleicht in zu hohem Maße, und nicht ganz zeitgemäß, Rechnung getragen worden: zwei Orchesterabenden stand nur eine Kammermusikmatinée gegenüber. Hier war aber das Niveau im Durchschnitt beträchtlich höher, schon deshalb, weil die Namen Bewährter: *Schoeck*, *Honegger* und *Schultheß*, auf dem Programm vertreten waren. Honegger mit einer außerordentlich geistvollen Sonatine für zwei Geigen hat wohl den besten Beitrag geliefert; Schoecks Sonate für Baßklarinette und Klavier ließ den Lyriker nicht ganz vergessen. Von den Jüngeren interessierte ein knapp gefaßtes Streichquartett von *Hans Haug* und zwei gediegene Chöre von *Willy Burkhard*.
Unter den Orchesterwerken ist die Sinfonie für Streichorchester von *Conrad Beck* am meisten aufgefallen. Der Komponist denkt konzessionslos linear, faßt seine Themen kurz und verwendet sie klug. Einer der muß und kann. *Luc Balmers* Konzert für Klavier und Orchester entspringt gleichfalls einem ehrlichen Willen, der hohe Anforderungen an sich selber stellt. Doch ihm mangelt es an Konzentrationsvermögen; er wird leicht zu weitschweifig, und Vorzügliches steht direkt neben Belanglosem. Geschlossener, wenn auch eher rückblickend nachromantisch gibt sich ein Andante und Rondo für Violine und Orchester von *Karl Heinrich David*; keck und witzig ist ein »Centaures« betiteltes Scherzo symphonique von *Louis Piantoni*. Des sympathischen *Pierre Maurice* Orchestergesänge zeichnen fein die weichen Linien chinesischer Gedichte nach; Nocturnes von *Walter Geiser* und *Jean Dupérier* ergehen sich in edler lyrischer Haltung. Zweier Verstorbener, die einst Führerrollen innehatten, wurde ehrend gedacht: *Hans Hubers* durch Aufführung seiner 6. Sinfonie, *Friedrich Hegars* in der Generalversammlung. Vorzügliche Sachverwalter waren den Werken *Fritz Brun* und sein *Berner Stadt-Orchester*, das *Berner Streichquartett* und eine Reihe prominenter Solisten, die Geigerin *Stefi Geyer*, der Bassist *Felix Löffel* darunter.

Hans Ehinger

MAGDEBURG: *(Jahresfest des evangelischen Kirchenmusikvereins.)* In den letzten Maitagen versammelten sich in Magdeburg in der Stadthalle drei Verbände, deren Ziel neben anderem die Pflege und Förderung sakraler Musik ist: der *Evangelische Kirchenmusikverein*, der *Kantoren- und Organistenverein* und die *Synodalvertreter der Kirchenmusik in der Provinz Sachsen*. In dem Reigen der üblichen Veranstaltungen und Zusammenkünfte, bei denen im Anschluß an Referate und Vorträge Gelegenheit zu eingehender Diskussion geboten war, hinterließen die beiden künstlerisch hochstehenden Festkonzerte (unter Leitung von *Bernhard Henking*) tiefere Eindrücke. Das erste, eine »Geistliche Abendmusik des Domchores« brachte neben einigen Orgelstücken die herrliche Motette für achtstimmigen Doppelchor »Komm Jesu, komm ...« von J. S. Bach in einer vorbildlich sauberen und beseelten Aufführung, sowie kleinere Chorwerke von Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt, Albert Becker, Arnold Mendelsohn und von Bernhard Henking eine sehr schöne, wirkungsvoll strenge Komposition »Lydische Motette«. — Das zweite und eigentliche Festkonzert in der Stadthalle war ganz den beiden Häuptern der Musica sacra — Heinrich Schütz und J. S. Bach gewidmet. Die drei »Henking-Chöre«, das städtische Orchester und namhafte Solisten wirkten zusammen, um diesem Konzert repräsentative Bedeutung zu geben. Die schwierigen Werke — von Schütz »Drei biblische Szenen« und die beiden Chorstücke »Saul, was verfolgst du mich« und »Zion spricht ...« — von Bach »Pastorale F-dur für Orgel« und die beiden Kantaten Nr. 104 und 140 erfuhren eine überaus sorgfältige, präzise und wirkungsvolle Wiedergabe, wofür das Hauptverdienst der Dirigent zugleich als Ausbilder und Leiter der Chöre trägt.

L. E. Reindl

MANNHEIM: Im Konzertleben sind von wichtigeren Vorkommnissen eine außerordentlichg eschlossene Wiedergabe der großen 8. Sinfonie von Anton Bruckner zu verzeichnen, der *Hermann Abendroth* kapellmeister-

liches Geleit gab. Wenn zu einem echten Bruckner-Dirigenten derjenige gehört, dem man diese Brucknerschen Generalpausen, diese stets neu sich formenden extatischen Aufschwünge glaubt, einer der es vermag, zwischen den Höhenzügen dieses lapidaren letzten Satzes geistige Brücken, innere Verbindungsglieder zu schaffen, dann ist Abendroth ein solcher. — *Richard Lert*, der bisher reguläre Dirigent der Akademiekonzerte, brachte am Ende seiner Tätigkeitsspanne eine »alte Novität«, eine Sinfonie in Es von dem Mannheimer Franz Beck, der in die Linie der Stamitz, Cannabich und Holzbauer gehört. Ein ganz apartes Stückchen. Besonders nett waren die Menuette, die den langsamen Satz unterbrachen, eine formale Sonderheit, auf deren Vorkommen bei Brahmsschen Kammermusikwerken wir uns einstens weidlich viel einbildeten. Dieser Beck, der ein etwas abenteuerliches Leben führte — er mußte wegen eines Duells aus der kurpfälzischen Residenz fliehen, landete in Bordeaux, tangierte auch nach Paris, wo er Mitglied der Akademie der Künste wurde — schmeckte wohl ein Stück Romantik voraus, zu einer Zeit, als man sich noch sehr ehrsam mit den Formalitäten der Frühklassik abgab. — Ein Besuch *Wilhelm Furtwänglers* und seines prächtigen *Berliner Philharmonischen Orchesters*, das jetzt in dem herrlichen Stadium künstlerischer Hochzucht, vollendeter artistischer Disziplin steht, interessierte vornehmlich durch die ganz hervorragende Qualität der Ausführung längst liebgewonnener, zum teuersten Besitztum avancierter Vortragswerke sinfonischen Wuchses.

In einem der Festkonzerte, mit denen man ein Vierteljahrhundert Rosengarten — unsere stolze Festhalle, ein Produkt baumeisterlicher Genialität (trotz all ihren Mängeln) des frühverstorbenen Bruno Schmitz — feierte, machte man den interessanten Versuch, einen großen Teil des dritten Aktes aus der Richard Straußschen Zauberoper »Die Frau ohne Schatten« in *Konzertform* zu bringen. Was die Zuhörer, die auf die hochgestiegene Symbolik Hugo von Hofmannsthals nicht präpariert waren, mit diesem Fragment ohne die Stütze szenischen Lebens anzufangen wußten, ist mir nicht klar geworden. Jedenfalls waren die rein musikalischen Substanzen, besonders die der Chöre wesentlich unterstrichen, denen aber andererseits ein Stück ihres geheimnisvollen Reizes auf dem Wege des Konzertpodiums abhanden gekommen war. — Größere Chorleistungen markierten den Arbeitsweg der Volkssingakademie, die sich unverdrossen und tatenfreudig wie immer, angespornt durch die begeisternde, künstlerische Initiative ihres ausgezeichneten Leiters *Arnold Schattschneiders*, an eine Wiederholung der Franz Lisztschen Heiligen Elisabeth machte und mit einer erneuten Aufführung der großen Messe in D von Beethoven sich »höchster Ehren voll« bewährte.

Die Kammermusik war wieder durch regelmäßige Abende des einheimischen *Kergl-Quartetts* vertreten, denen sich das *Wiener*-, das *Léner*- und das *Rosé-Quartett* mit zum größeren Teil bekannten Werken anschlossen. Unsere angestammten Quartettisten taten einmal einen kühnen Griff in neuzeitliches Schaffen, indem sie Hans Pfitzners eigenwilliges, auf einsamer Höhe gewachsenes cis-moll-Quartett zur Diskussion stellten. Die Gesellschaft für neue Musik konnte einen neugegründeten Kammerchor, der unter *Max Sinzheimers* Führung steht, ins Schlachtgelände entsenden und versicherte sich im übrigen der künstlerischen Beteiligung von Kräften wie *Franz Osborn*, *Joachim Stutschewsky*, *Franz Wührer*, *Gustav Havemann* und *Lydia Hoffmann-Behrendt*, die für Křenek, Schönberg, Hindemith, Prokofieff, Alfano, Debussy, Wellesz, Tiessen und Bartók stritten. — Ein Labsal für Ohr und Gemüt bildete der festliche Trioabend, den *Adolf Busch*, der ideale Meistergeiger, nebst seinen Genossen *Rudolf Serkin* und *Hermann Busch* mit einer Trias der schönsten Kammermusikwerke zelebrierend beging.

Unter unseren einheimischen Kräften, die zur Bereicherung des lokalen Kunstlebens das ihrige beitrugen, stachen hervor: Das Künstlerpaar *Hans Bruch—Lene Weiller-Bruch*, die besonders das konzertante Spiel auf zwei Flügeln mit hoch gesteckten Ambitionen, aber auch mit feingeschliffener Technik betreiben, die intelligente Konzertsängerin *Lisa Brechter*, die unter Assistenz des Komponisten *Ernst Toch* den Modernen huldigte, die liebenswürdige Sopranistin *Else Flohr*, die, von *Heinz Mayer* begleitet, ein sorgsam gewähltes Liederprogramm mit rühmlicher Sorgfalt exekutierte, die schöne, lichte und warme Sopranstimme der *Elfriede Fels*, die nach der Bühne ruft und der rassige Mezzosopran *Lisbet Dührens*, die flotte Musikerin und sattelfeste Geigerin *Lene Hesse-Sinzheimer* und endlich der junge Pianist *Karl Rinn*, der mutig der pianistischen Moderne sich widmet.

Wilhelm Bopp

NEUE OPERN

Ermanno Wolf-Ferraris neueste komische Oper ist »Ginevra degli Almieri« betitelt.

Darius Milhaud hat Werfels Drama »Juarez und Maximilian« in einer dreiaktigen Oper vertont. Die Umarbeitung des Textes besorgte *R. St. Hoffmann.*

Knudaage Riisager hat eine burleske Ballettpantomime »Benzin« mit Text, Dekorationen und Kostümen von *Robert Storm-Petersen* geschrieben.

Robert Alfred Kirchner vollendete seine dritte Oper »Das Narrenspiel«, ein Mysterium.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Staatsoper Unter den Linden* sieht für die nächste Spielzeit an Premieren vor: »Ägyptische Helena« von Strauß und »Der singende Teufel« von Schreker.

In der *Kroll-Oper* werden als Erstaufführungen voraussichtlich die drei Einakter von Křenek, die »Spanische Stunde« von Ravel, »Der Zar« von Weill und eine neue Oper von Hindemith herauskommen. Ferner plant man einen Abend mit den beiden Melodramen von Schönberg.

Die *Städtische Oper* hat *Julius Bittners* »Mondnacht« zur *Uraufführung* erworben.

BRESLAU: Das *Opernhaus* bereitet die *szenische Uraufführung* von *Händels* Oratorium »Samson« in der Bearbeitung und Inszenierung von *Herbert Graf* als Massen-Festaufführung für die nächste Spielzeit vor.

BUKAREST: In der *Staatsoper* gelangte jüngst die Oper »Napasta« (Schicksalsschlag) des *rumänischen* Komponisten *Sabin V. Dragoiu* zur *Uraufführung*.

DRESDEN: *Ermanno Wolf-Ferraris* neueste Oper »Sly« wurde von der *Staatsoper* zur *deutschen Uraufführung erworben.* Außerdem haben zehn der namhaftesten deutschen Opernbühnen das Werk angenommen.

—: Inszenierung und Regie der deutschen Uraufführung von Verdis »*Macbeth*« wurden von *Otto Erhardt*, dem Oberregisseur der Dresdner Oper, ausgeführt, der damit einen neuen Erfolg errang.

DUISBURG: *Karol Szymanowskys* »König Roger« wurde vom Stadttheater zur *Uraufführung* für 1928/29 angenommen.

LEIPZIG: Im nächsten Winter kommt im *Stadttheater Eugen d'Alberts* neue Oper »Die schwarze Orchidee« zur *Uraufführung.*

MOSKAU: Die *Staatsoper* plant für die nächste Spielzeit eine Neueinstudierung der »Meistersinger« und des »Don Juan«, ferner an Erstaufführungen u. a. Prokofieffs neueste Oper »Die Spieler«, Puccinis »Turandot« und Křeneks »Jonny spielt auf«.

* * *

Die von *Benno Bardi* aufgefundene und bearbeitete *Flotow*-Oper »Fatme« wurde von den Intendanzen in *Barmen-Elberfeld* und *Essen* zur *Uraufführung* erworben.

KONZERTE

FURTWANGEN i. Schwarzwald: Der Gesangverein »*Liederkranz*« führte Mendelssohns »Walpurgisnacht« mit 170 Mitwirkenden auf. — Dieses am höchsten gelegene Schwarzwaldstädtchen erfreut sich eines regen musikalischen Lebens. In den letzten Jahren wurden Haydns »Jahreszeiten«, Brahms' »Zigeunerlieder«, Mendelssohns »Loreley« und Beethovens »Meeresstille und glückliche Fahrt« zu Gehör gebracht. Für die nächste Zeit ist Schumanns »Der Rose Pilgerfahrt« vorgesehen.

LEMBERG: Der *Musikverein* hat nach Überwindung der Nachkriegsschwierigkeiten den Konzertbetrieb wieder aufgenommen und versucht, ihn auf qualitativ und quantitativ hohes Niveau zu heben. In den verflossenen zwei Konzertsaisons wurden u.a. aufgeführt: *Bach*: Brandenburgisches Konzert V, Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«; *Bartók:* Tanzsuite; *Beethoven:* 9. Sinfonie, Chorphantasie; *Berlioz:* Faust-Verdammung; *Dukas:* Zauberlehrling; *Franck:* Sinfonie d-moll; *Karlowicz:* op. 8. 11, 12; *Koffler:* Capriccio *(Uraufführung)*; *Korngold:* Suite »Viel Lärm um nichts«; *Mahler:* »Lied von der Erde«; *Milhaud:* Sandades do Brazil; *Pierné:* Kinderkreuzzug; *Rabaud:* »La Procession«; *Ravel:* Rapsodie espagnole; *Schreker:* »Geburtstag der Infantin«; *Strawinskij:* Suite; *Szymanowsky:* Violinkonzert, Konzertouvertüre, Hafislieder, 3. Sinfonie (erste Aufführung mit Chor). Ausführende waren der *Chor des Musikvereins und Konservatoriums*, das *Orchester des Konservatoriums* verstärkt durch das *Opernorchester*. Dirigenten: *M. Soltys* und *A. Soltys.*

MAILAND: In der *Scala* brachte *Georg Schumann* mit dem *Chor der Berliner Singakademie* und ersten deutschen Solisten Bachs h-moll-Messe und Händels »Israel in Ägypten« mit stärkstem Erfolg *zum erstenmal in Italien* zur Aufführung.

* * *

Paul Hindemith hat ein neues Cembalo-Konzert geschrieben, das durch *Alice Ehlers* zur *Uraufführung* kommen wird.

TAGESCHRONIK

Das *Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* findet in der Zeit vom 10. *bis* 17. *September* in *Siena* statt. In drei Kammerkonzerten ist vertreten: Deutschland durch *Hindemith* und *Tießen*, Österreich durch *Zemlinsky* und *Webern*, die Schweiz durch *R. Blum*, Frankreich durch *Ravel*, Italien durch *Alfano* und *Tomassini*, England durch *Beidge*, Amerika durch *Ernest Bloch*, Spanien durch *de Falla*, Rußland durch *Prokofieff*, Polen durch *Martinu* und die Tschechoslowakei durch *Hábà*.

Ein *englisches Kammermusikfest* findet vom *20. August bis 1. September* in *Haslemere, Surray* statt. Wie bei den dortigen Kammermusikfesten in früheren Jahren wird Musik hauptsächlich des 17. und 18. Jahrhunderts gespielt. An zwei Tagen gibt es Bach-Konzerte.

In *Freiburg i. Br.* tagte im städt. Kurhaussaal die *Gründungsversammlung* des *Badischen Landesverbandes der Bruckner-Gesellschaft* (Sitz Leipzig).

Im Rahmen der Tübinger Heimattage fand in den Tagen vom *21. bis 23. Juli* in *Tübingen* ein *Bruckner-Fest* unter musikalischer Leitung von *Karl Hasse* statt. Zur Aufführung gelangte u. a. eine bisher unbekannte Ouvertüre des Meisters.

Der *Salzburger Dommusikverein* veranstaltet anläßlich der 300-Jahrfeier des Domes in seinen Gobelinkapellen eine von *Juni bis September* geöffnete *musikhistorische Ausstellung*, welche die Entwicklung der Musik in Salzburg von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart vorführt. An der Ausstellung beteiligten sich eine Reihe österreichischer Sammlungen, vor allem die Wiener Nationalbibliothek, die Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde u. a., sowie die bayrische Staatsbibliothek in München. Die wissenschaftliche Leitung der Ausstellung hat Dr. *Constantin Schneider* übernommen.

Die *30jährige Schutzfrist* wird gemäß Beschluß der internationalen Konferenz in Rom beibehalten, d. h. der Artikel 7 der Berner Konvention bleibt bestehen.

Das *russische* Volkskommissariat für Bildungswesen hat sich vor einiger Zeit an das preußische Kultusministerium mit der Anregung gewendet, einen *Austausch von Musikern* zwischen den beiden Ländern einzurichten. Es ist beabsichtigt, am Moskauer Konservatorium einen sechswöchigen Kursus für Komposition einzurichten, der von einem der hervorragendsten deutschen Komponisten geleitet wird. Gleichzeitig soll an der Berliner Musikhochschule ein ähnlicher Kursus von russischer Seite abgehalten werden.

Am *Moskauer Konservatorium* wurde der Meisterklasse für Klavierspiel ein *klaviertechnisches Laboratorium* angegliedert.

Die erste *Komposition Anton Dvořáks* in eigenhändiger Niederschrift: das im Jahre 1861 entstandene Streichquartett op. 1 ist aus dem *Prager staatlichen Konservatorium* auf unerklärliche Weise *verschwunden*; ein unersetzliches Manuskript, das nur im Original vorhanden war.

Die Jury des *Internationalen Schubert-Wettbewerbes* hat den von der *Columbia-Grammophongesellschaft* gestifteten Preis von zehntausend Dollar an den Schweden *Kurt Atterberg* verliehen. Die Columbia-Gesellschaft wird in den nächsten zehn Jahren jährlich fünftausend Dollar für musikalische Werke aussetzen. Die Preise können sowohl an Einzelpersonen als auch an Gesellschaften verliehen werden.

Ein Schüler W. Gmeindls, *O. Fitelberg*, hat für ein neues Streichquartett in *Paris* den *Kompositionspreis* erhalten.

Fritz Heitmann von der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin gab in der Hochschule für Musik in *Wien* einen Orgelkursus. »Hauptepochen der deutschen Orgelmusik« betitelte er seine Veranstaltung und löste seine Aufgabe in einem Vortrag über Orgelinterpretation und vier Orgelkonzerten (Alte Meister, Bach, Reger; Moderne: E. N. v. Reznicek, Adolf Busch, S. W. Müller, Franz Schmidt).

The British Music-Society hat *William Behrend* in Kopenhagen die *Ehrenrepräsentation für Dänemark* übertragen.

Otto Klemperer hat ersucht, ihn von den Geschäften des Operndirektors zu entbinden, damit er sich ausschließlich seinen musikalischen Aufgaben als Generalmusikdirektor widmen kann. Dem Ersuchen wurde stattgegeben und an seiner Stelle *Ernst Legal* vom Staatstheater Kassel mit der *Leitung der Oper am Platz der Republik* beauftragt. — Zum Nachfolger Fritz Rémonds wurde als *Intendant der Kölner Oper* Professor *Max Hofmüller*, bisher Oberregisseur an der Münchner Staatsoper, ernannt. — Der neue *Intendant des Landestheaters Koburg*, *Hans Schulz-Dornburg*, übernahm sein Amt am 1. Juli d. J. — Opernregisseur Dr. *Wolfgang Herbert* wurde für die kommende Spielzeit

als künstlerischer Leiter und stellvertretender Direktor an das *Theater des Westens, Berlin*, verpflichtet. — *Ewald Schindler* (Mannheim) ist als Spielleiter der Oper an das *Stadttheater Düsseldorf* berufen worden. — An die gleiche Bühne wurde *Jascha Horenstein* (Berlin) als 1. Kapellmeister verpflichtet. — *Heinrich Altmann* (Frankfurt) erhielt einen Ruf als Oberspielleiter der Oper nach *Graz*, die nach längerer Pause neu eröffnet wird, und *Karl Tutein* (Augsburg) übernimmt am selben Institut den Posten des 1. Kapellmeisters. — *Gustav Mannebeck* (Mannheim) geht als 1. Kapellmeister an das *Friedrichtheater in Dessau*. — Von der Opernchorschule der Staatlichen Hochschule für Musik sind 36 Mitglieder an die *Staatsoper Berlin* verpflichtet worden.

Privatdozent Dr. *J. Müller-Blattau* ist zum *a. o. Professor an der Universität Königsberg* ernannt worden. — Als Nachfolger für den nach Königsberg berufenen Landesmusikdirektor Ladewig wurde *Johannes Schüler* (Hannover) zum *Oldenburgischen Landesmusikdirektor* gewählt. — Das *Berliner Sinfonie-Orchester* hat nach längeren Verhandlungen Generalmusikdirektor Dr. *Ernst Kunwald* als künstlerischen Leiter verpflichtet. — *Issay Dobrowen* löste seinen Vertrag mit Sofia, um die Leitung der *Philharmonischen Konzerte in Oslo* für die nächste Saison zu übernehmen. — *Jean Benda* wurde an das *Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M.* als *Leiter einer Violin-Ausbildungsklasse* berufen.

* * *

ZU UNSEREN BILDBEILAGEN:

Wolfgang Graeser, dessen tragischen frühen Tod wir im vorigen Heft bereits verzeichneten, bringen wir in einer letzten Aufnahme. Mit der Geschichte der Bach-Forschung wird der Name dieses hochbegabten jungen Musikers und Wissenschaftlers durch seine Neuordnung der »Kunst der Fuge« eng verknüpft bleiben.

* * *

Versteigerung der Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheims: Im letzten Heft haben wir unsere Leser durch die Wiedergabe von 4 Abbildungen aus den Schätzen der Musikbibliothek Wolffheim auf die Bedeutung dieser Sammlung hingewiesen. Die Versteigerung ist unterdessen zur Tat geworden. Als Gesamtergebnis dürfte eine Viertelmillion fast erreicht sein. Judenkunigs Lautenbuch, von dem wir eine Abbildung brachten, ging zum Preis von 11 100 Mk. an Oppermann. Bermudos »El libro llamado declaracio ...« erzielte 2450 Mk. Cannuzis »Regule florum musices« ging für 2500 Mk. nach London. Hans Gerles »Tabulatur auff die Laudten«, ein Prachtwerk, erwarb die Preußische Staatsbibliothek zum Preis von 5550 Mk. Ferner nennen wir: Cerone »Tractado de musica theorica y pratica« Mk. 2350, Lieto »Dialogo« für Mk. 1700 an Hirsch, Martinez de Bizcargui 1350 Mk., Mersenne »Harmonie universelle« für 2400 Mk. an Oppermann, Praetorius »Syntagma musicum« 1250 Mk., Milan »Libro de Musica« für 4700 Mk. an Stadtbibliothek Leipzig, Narbaez »Los seys libros ...« für 2850 Mk. an Preußische Staatsbibliothek, Schmid »Zwey Bücher, Einer neuen kunstlichen Tabulatur ...« für 2100 Mk. an Hirsch. *Pr.*

* * *

Die Nachricht, daß der Tenor *de Mazzei* ein Opfer der Erdbebenkatastrophe in Philippopel geworden sei, erwies sich als ein Irrtum.

AUS DEM VERLAG

Die große »Schubert-Biographie« von *Walter Dahms* (20. Tausend. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) wird auf Beschluß des *Russischen Staatsverlages* zur Schubert-Zentenarfeier in *russischer Sprache* erscheinen. Die Übersetzung haben der Musikhistoriker *M. W. Iwanoff-Boretzkij* und der Aspirant am Moskauer Konservatorium *W. Fermann* übernommen.

TODESNACHRICHTEN

BRAUNSCHWEIG: Generalmusikdirektor *Karl Pohlig* ist im Alter von 70 Jahren gestorben. Ihm gebührt das Verdienst, die Braunschweiger Oper in seiner zehnjährigen Tätigkeit auf eine beachtenswerte Höhe geführt zu haben. Frühere Stätten seiner Wirksamkeit waren außer ausländischen Plätzen Graz, Hamburg, Koburg, Stuttgart.

KÖLN: Mit 72 Jahren verstarb der Orgelbaumeister *Emil Seifert*. Mehr als 80 Orgeln in Köln, viele Werke in Holland, Belgien, Luxemburg, Frankreich, Amerika und der Türkei sind seiner Schöpfung zu danken.

LEIPZIG: Der Musikwissenschaftler, Kritiker, Komponist und Orgelmeister, Professor Dr. *Friedrich Stade* ist, 84 Jahre alt, verstorben. Eines seiner großen Verdienste liegt in der Entschlossenheit, mit der er seinerzeit in dem damals noch vorwiegend klassizistisch-romantisch gerichteten Leipzig für den Berlioz—Liszt—Wagnerschen Spielkreis Beachtung und Verständnis erkämpft hat. Seine gegen

Hanslicks Doktrin vom »Musikalisch-Schönen« gerichtete Streitschrift gleichen Titels, erregte starke Aufmerksamkeit. Lange Jahre hindurch war Stade Sekretär der Gewandhaus-Konzertdirektion.

ROM: Hier starb der Wagner-Schriftsteller *Gualterio Petrucci*. Er hat fast seine ganze schriftstellerische Tätigkeit dem Meister gewidmet und durch sein Wagner-Handbuch (manuale Wagneriano) für die Periode 1880 bis 1914 viel zum Verständnis Wagners beigetragen. Auch alle für Italien geeigneten Schriften Wagners hat er übersetzt.

ROTTACH a. Tegernsee: Mit 67 Jahren ist der Komponist *Heinrich Noren* verschieden. Er erhielt seine erste Ausbildung als Geiger in Brüssel und wurde später in Berlin durch Gernsheim in der Komposition unterrichtet. Mehrere Jahre hindurch war er Leiter des Konservatoriums in Krefeld und wirkte als Lehrer am Sternschen Konservatorium. Von seinem Schaffen ist als bedeutendstes sein preisgekröntes Orchesterwerk »Kaleidoskop« und die Sinfonie »Vita« zu nennen. Unter seinen Kompositionen sind ferner erwähnenswert eine Anzahl Lieder, ein Violinkonzert und mehrere Kammermusikwerke.

SCHWEIDNITZ: Zehn Wochen nach Vollendung seines 90. Lebensjahres ist hier der Komponist und ehemalige Chordirigent an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, Professor *Wilhelm Freudenberg*, gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Gilson, Paul: Alla marcia; Rhapsodie p. orch. d'instr. à cordes. Cranz, Leipzig.
Kletzki, Paul: op. 18 Zweite Sinfonie (g). Simrock, Leipzig.
Křenek, Ernst: op. 54 Potpourri. Univers.-Edit., Wien.
Zatschek, Hans, Dr. jur. (Brünn): Romantische Sinfonie noch ungedruckt.

b) Kammermusik

Achron, Jos.: op. 57 Kindersuite f. 2 V., Br., Vc., Klarin. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Ambrosius, Hermann: op. 63c Sonatine f. Fl. u. Pfte. Kahnt, Leipzig.
Dombrowski, Hansmaria: I. Sonate (G) f. Vc. u. Pfte. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.
Jarnach, Philipp: op. 20 Drei Rhapsodien. Kammerduette f. V. u. Pfte. Schott, Mainz.
Karnovitsch, G.: op. 5 II. Quatuor (d) p. 2 V., Alto et Vc. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Müller, Kurt (Lörrach): 5 Stücke f. Streichquartett 3 Stücke f. 2 V. noch ungedruckt.
Müller, Sigfrid W.: op. 19 Trio (D) f. Pfte, V. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Brunetti-Pisano, August: Sieben Tonbilder f. Pfte. Schlesinger, Berlin.
Dobrowen, Issay: op. 20 Klavierkonzert (cis). Univers.-Edit., Wien.
Dombrowski, Hansmaria: Zwei Sonaten f. Pfte. (Es, C). Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
Geilsdorf, Paul: op. 36 Passacaglia f. Org. Kahnt, Leipzig.
Gilson, Paul: Prélude Sarabande et Gavotte p. Piano. Cranz, Leipzig.
Heinze, Berthold: op. 3 Konzentrierter Lehrgang der ges. modernen Violin- u. Bogentechnik. Wrede, Berlin-Dahlem.
Kallab, Margarete (Brünn): Sieben rhythmische Tänze und Tanzimprovisationen f. Pfte noch ungedruckt.
Krein, Julian: op. 9 8 Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.
Mortari, Virgilio: Sonatina f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Müller, Kurt (Lörrach): Sonate f. V. solo Nr. 2 noch ungedruckt.
Nevin, Ethelbert: op. 25 Ein Tag in Venedig. Romant. Suite f. Pfte. Benjamin, Leipzig.

Palaschko, Joh.: op. 76 50 melodische Violin-Etüden f. die Elementar- u. Mittelstufe. Schott, Mainz.
Reger, Max: Album f. V. u. Pfte. bearb. v. Ossip Schnirlin. Simrock, Berlin.
Reuter, Fritz: op. 16 Kleine Suite f. Pfte. Kahnt, Leipzig.
Roters, Ernst: op. 17 Klavier-Suite. Simrock, Berlin.
Stock, Frederich A.: Violinkonzert. Univers.-Edit., Wien.
Wladigeroff, Pantscho: op. 20 Deux Morceaux (Romance; Orientale) p. V. et Piano. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Capua, Rinaldo da: Die chinesischen Mädchen. Opera buffa in 1 Akt ergänzt u. bearb. v. Roderich v. Mojsisovicz. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Frischenschlager, Friedrich: op. 41 Die Prinzessin und der Zwerg. Eine Kinderoper. Kistner & Siegel, Leipzig.
Křenek, Ernst: Drei Einakter, op. 49 Der Diktator; op. 50 Das geheime Königreich; op. 55 Das Schwergewicht oder Die Ehre der Nation. Univers.-Edit., Wien.
Malipiero, G. Francesco: Martin, Meister der Orgeln. Drama. Univers.-Edit., Wien.
Pizzetti, Ildebrando: Fra Gherardo. Dramma. Ricordi, Milano.
Zatscheck, Hans, Dr. jur. (Brünn): Semele (nach Schiller) noch ungedruckt.

b) Sonstige Gesangsmusik

Driesch, Kurt: Das Lied von der Liebe. 5 Gesänge f. Sopran u. Pfte nach dem Chinesischen. Leuckart, Leipzig.
Geilsdorf, Paul: op. 37 Gott und die Seele. Eine deutsche Psalmenmesse f. gem. Chor mit Org. ad lib. Kahnt, Leipzig.
Ippolitov-Ivanov, M.: op. 60 5 japan. Gedichte f. Ges. m. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edition, Wien.
Lendvai, Erwin: op. 52 Greif-Zyklus. Lieder im Volkston f. 3st. Männerchor (Ten. II ad lib.) Simrock, Berlin.
Mendelssohn, Arnold: 12 geistl. Lieder mit neuen Weisen f. gem. Chor. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Müller, Kurt (Lörrach): 3 Lieder f. Singst. mit Bratsche noch ungedruckt.
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 64 Altbayrisch. 5 Humoresken f. Männerchor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Stieber, Hans: Menschen. II. sinfon. Ode f. Männerchor u. kl. Orch. Leuckart, Leipzig.
Tiascal, N. W.: Japanischer Frühling. 5 Lieder m. Orch. Doblinger, Wien.
Webern, Anton: Zwei Lieder f. gem. Chor m. Begl. v. Celesta, Git., Geige, Klarin. u. Baßklarin. Univers.-Edit., Wien.
Wehle, Gerh. F.: op. 33 Angelico de Fiesole Miserere nobis, domine f. Männerchor, Sopr.-Solo u. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Zagwyn, Henri: Auferstehung — Weihenacht. Je 5 Gesänge m. Harmon. od. Pfte. van Esso, Rotterdam.

III. BÜCHER

Daube, Otto: Musikal. Werkunterricht an höheren Lehranstalten. Ellwanger, Bayreuth.
Franck, Richard: Musikalische und unmusikal. Erinnerungen. Braus, Heidelberg.
Freyer, Hans: Über die ethische Bedeutung der Musik. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Gedenkschrift für Hermann Abert. Von seinen Schülern hrsg. v. F. Blume. Niemeyer, Halle.
Hajek, Leo: Das Phonogrammarchiv der Akad. der Wissenschaften in Wien von seiner Gründung bis zur Neueinrichtung im Jahre 1927. Hölder—Pichler—Tempsky, Wien.
Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. hrsg. v. Kathi Meyer u. Paul Hirsch. Bd. 1. Breslauer, Berlin.
Günther, Felix: Schuberts Lied. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
Lafite, Karl: Das Schubert-Lied und seine Sänger. Strache, Wien.
Osmin: Das lustige Musikstücklein. Anekdoten u. Schnurren. Ries & Erler, Berlin.
Pourtalès, Guy de: Der blaue Klang. F. Chopins Leben. Urban-Verl., Freiburg i. B.
Schreiber, Karl Friedr.: Biographie üb. den Odenwälder Komponisten Jos. Martin Kraus. Bezirksmuseum, Buchen (Baden).
Sittenberger, Hans: Schubert. Rascher & Co., Zürich.
Steinbauer, Othmar: Das Wesen der Tonalität. Beck, München.
Stephenson, Kurt: Hundert Jahre philharmonische Gesellschaft in Hamburg. Broschek & Co., Hamburg.
Uldall, Hans: Das Klavierkonzert der Berliner Schule. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ziegler, Benno: Simon Breu. Ein Lebensbild des Chorliederkomponisten u. Musikpädagogen. Stürtz, Würzburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DAS PROBLEM DER »KOMMENDEN MUSIK«*)

VON

ROBERT BEYER-BERLIN

Der einsichtige Betrachter der Gegenwartsmusik dürfte sich heute nicht mehr der Ansicht verschließen, daß die Entwicklung der Musik trotz der regen Betriebsamkeit der Produzierenden wie Reproduzierenden stagniert, daß ein wesentlicher Schritt über den so oft angesagten Beginn einer neuen Epoche hinaus noch nicht getan ist. Er muß schließlich bezweifeln, ob weiterhin der augenblicklich gesetzten kompositorischen Wirklichkeit das Vermögen zukommt, den entscheidenden Eingriff in den Entwicklungsgang der Musik zu tun, hier aus der Problematik der Lage zu einer Lösung vorzudringen, die schleichende Krise zu beenden.

Diesen Weg weitergehen heißt, immer wieder aus der Vergangenheit heraus mit den Praktiken des Kontrapunktes und der Harmonie ein Neues gestalten wollen, den Bahnen der Tastatur immer neue, zuletzt unendliche Möglichkeiten zutrauen. Was hier getan wird, muß »Mode« bleiben, kann nie »Fortschritt« sein. Sobald man die Umkehr als radikal und grundsätzlich, die Musik in allen ihren Teilen und von Grund auf ergreifend erkannt hat, muß jede weitere Stufe, die »komponierend« in die Entwicklung eingebaut wird, sich als eine Und-Beziehung zu der vorhergehenden, ohne prinzipiell ein Neues zu können, darstellen.

Der Übergang aber, der mit Beginn der Romantik sichtbar anhebt, die Etappen unendliche Melodie, atonale, mechanische Musik durchläuft, zielt heute auf eine endgültige Scheidung hin. Wir deuten den Sinn des Ablaufes recht, wenn wir an sein Ende das Bild setzen, welches »die Tonsysteme und Instrumente Kerkern vergleicht, in die der Geist der Musik eingesperrt wird«**) (speziell zu verstehen, nicht als Problem an sich).

Die treibende Kraft, welche die jetzige Grundgestalt der Musik anstrahlt und zwangsläufig den Gedanken ihrer vollständigen Destruktion erstehen läßt, ist der Wille, ein »Neues« zu tun. Die Mächtigkeit und das Wunder eines fernen Klanges wird erträumt und erwartet seine Wirklichkeit unter uns. Allenthalben klingt ein »Neues« an, flüchtig manchmal, gleichsam im letzten Verbeben einer Harmonie, *immer wieder gehemmt und verschleiert in*

*) In dieser Arbeit wird versucht, das Problem der »kommenden Musik« überhaupt zu stellen, wenn auch nicht in seinem ganzen Umfange. Dies würde den Rahmen eines Aufsatzes bei weitem überschreiten. Der gleiche Grund wie der, daß eine klare Formulierung der Lösung, soweit sie heute schon möglich, verquickt werden müßte mit Aussagen über technische Konstruktionen, wie Bedeutungsanalysen von einiger Länge, läßt eine Positivierung des »Neuen« nur bis zu einer gewissen Grenze zu. Jedoch sei gesagt, daß die Ideen sich nicht auf technische Unmöglichkeiten aufbauen. Eine im Werden befindliche Arbeit über die Grundlagen der »kommenden Musik« wird das Problem ausführlich behandeln.

**) F. Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. S. 34. — J. Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. S. 22.

seiner Erscheinung, gleichsam zwiespältig in der Form und ungeschieden von dem Alten, wo die leibliche, die klingende Grenze aus traditioneller Anschauungsweise gesetzt wird. Wir nennen das »Neue«, welches teilweise mit der Gewalt einer Naturkraft in den Interessenkreis des Schaffenden eindringt, ihn vor ganz neugeartete Aufgaben stellt, denen er sich kaum verschließen kann, deren Lösung und Realisierung heute dringend versucht wird, und meinen: mechanische Musik, elektrische Tonerzeugung, Klangfarbenmusik, Farblicht-, Film- und Rundfunkmusik. *Probleme, die heute noch isoliert, als additives Nebeneinander begriffen werden, nicht aus dem Sinn eines Ganzen, aus einem fernen Punkte in der Zukunft, aus der Bindung eines »neuen Melos«.* Denn sie teilen den gleichen Ursprung miteinander, sind Ausdruck des gleichen Willens, und eine einheitliche Äußerung und Erscheinungsform streben sie an. *Das Problem der »kommenden Musik« überhaupt steht zur Diskussion. Von hier aus nur ist die klare Scheidung möglich, wird die Umzentrierung wie die Lösung des einzelnen Problemes bedingt.* Das innere Wesen, die geistige Gestalt des einmal in der Idee gefaßten und erlebten Klanges durchstrahlt dann ordnend die Vielheit seiner Erscheinungsformen, die notwendig, damit er sinnlich erfahrbar werde, fügt sie zur Einheit und offenbart uns so in jedem Gliede dieses Leibes seinen Sinn.

Die Entwicklung ist heute weit, ja sehr weit vorgeschritten, sozusagen bis an die letzte Grenze, die »komponierend« noch erreichbar. Die Neuartigkeit des Endes läßt erhoffen, daß der Anfang in einer ganz anderen Form wie bisher vorgehen wird. Es mag schwer sein, das gewohnte Denken aufzugeben, die Grenze von außen zu sehen. *Wir sagen: »die Komposition« ist nicht fähig, die »kommende Musik« einzuleiten. Diesen Weg weitergehen muß heute heißen, einen Zustand ins Unendliche ausdehnen; es würde immer ein jeweiliges Ende gesetzt, nie ein endgültiges.* Die Kontinuität der Entwicklung wird keineswegs unterbrochen; die grundstürzende Wende ist ihr konsequenter Sinn.

Es ist schließlich gleichgültig, wo wir ansetzen, um den Begriff des »Neuen«, der offen noch und unbestimmt, tastend zu umreißen, zum mindesten um eine Stufe näher in das Gebiet des Bestimmbaren zu rücken. Bisher wurde er in der Bedeutung »Ziel« gebraucht, auf welches der Übergangsprozeß hintendiert, und dieses näher gekennzeichnet als nächste positive Stufe in der Aufwärtsentwicklung, als Ort der Lösung, der klingenden Stabilisierung, doch in seinen Formen grundverschieden von den überlieferten. Wir knüpfen an, wo die jüngste Gegenwart beginnt, eine neue Art der Tonerzeugung in die künstlerische Sphäre einzubeziehen. Wir denken einmal an die Versuche, welche vermittels elektrischer Schaltungen und Verstärkerröhre akustische Erscheinungen herstellen, wie an die Möglichkeiten einer Klangfarbenkonstruktion auf dem Wege der Analyse oder Synthese und optischer Methoden, zum anderen an die Aufnahme- und Vermittlungsverfahren des

Grammophons, der magnetischen Stahlsaite, des Rundfunks und tönenden Films überhaupt. Maschinen, die es möglich machen, die Stimme vom Leibe zu trennen und über die Fernen zu tragen, Klänge rückläufig erscheinen zu lassen, ein Klangfarbenreich von fast kosmischer Weite zu durchlaufen, hundert andere Dinge zu tun; Maschinen, die mächtig sind durch die Form, die eigenartige Beherrschung der Naturgesetzlichkeit, eine neue Zielsetzung, deren Wunder zutiefst in den Geheimnissen der Wissenschaft verborgen liegt.

Es dürfte nicht schwer sein in der Apparatur, welche in die Ferne zu tönen vermag, die klingende Schwelle der »kommenden Musik« überhaupt zu erkennen, wie das Monochord gleichsam, von dem der »kommende Klang« seine Möglichkeit und Maße nimmt. Mit einiger Phantasie begabt, kann der Denkende ein Bild von zwingender Geschlossenheit erschauen, wenn wir in Analogie zu dem Film und seiner Technik, den Raum- und Stadtbauprojekten eines Corbusier und anderen Erscheinungen des Heute, die zwangsläufig den gleichen Punkt in der Zukunft anstreben, sprechen von einer Zentralisierung der Musikherstellung — Fabrikation, von Laboratorien, da die Erzeugung und Aufnahme geschieht, die Klangmontage und die Sendung, von Klangregisseur und -konstrukteur, von Räumen, unsichtbar und ohne konzertante Vermittlung erhellt von traumhaft-visionären Klängen, Licht, Bild und Bewegung, nicht zuletzt von einer Weltmusik und Weltenmusik.

Die Formen dieser technischen Welt sind heute noch im wesentlichen Reproduktionsmechanismen, Karikatur und Zerstörung, wo sie das Sachgebiet der Musik durchkreuzen, morgen schon strahlender Leib für einen Klang von »raumhafter Unendlichkeit«, Basis seiner Wirklichkeit, Erschließer eines neuen Musikreiches. *Wo die Einordnung dieses machinalen Prinzips in die Musik heute getan wird, geschieht es unlogisch, aus einem Denken, das in der Entwicklungskontinuität ad analogiam des Bisherigen steckengeblieben ist.* Nicht ertönt das verborgene Wunder dieser Apparatur, wohl das der Stimme, der Saite transformiert.

Wir sehen den Sinn der elektrischen Tonerzeugung darin, daß hier die Möglichkeit gegeben ist, einen Klang zu realisieren, der bisher ohne klingenden Raum bleiben mußte, solange seine Erzeugung nur aus dem Körper des Menschen und den Dimensionen seiner Beweglichkeit geschehen konnte, der singenden wie spielenden, dessen Wirklichkeit schließlich das »Wort«*) wurde. Heute besteht nicht nur die Möglichkeit ihn zu verkörpern, sondern die zwingende Notwendigkeit ihn zu denken. *Die »kommende Musik« wird jenseits einer von »Hand und Lippe hervorgerufenen Instrumentation« stehen, jenseits einer letzten stabilen Grenze, einer Reihe »tönender Punkte«, einer Tastatur, die der Geist wählend, ordnend und formend in die Möglichkeiten der menschlichen Anatomie eingebaut, gleichsam auf den Atem, den gehauchten*

*) R. Benz: Die Stunde der deutschen Musik. II.

wie den transformierten der Hand, und die Weite seines Pendelschlages hin entworfen hat, jenseits eines physiologischen Phonationstypus, der infolge seiner Gliederung die Keime aller Gruppierung und Konstruktion der bisherigen Musik enthielt.*)

Das Phänomen des »kommenden Klanges« wird jenseits einer Klangqualität »Ton« stehen, deren unteilbare Einheit wir letzthin von einer Musik aus verstehen müssen, die getragen wird von der »Stimme«, einer fortlaufenden und fließenden »Stimm«-Führung, die heute noch »Mehrstimmigkeit« ist. Wo die instrumentale Prägung des Tones durch die Halbmaschinen, die geblasenen, gestrichenen und geschlagenen erfolgte, bezeichnete jeder Schritt einen weiteren Grad in der Überwindung des »Stimmlichen«, das Heraustreten des Tones aus dem Innen nach Außen, Wende vom »Singenden« zum »Klingenden«, wenn auch nicht endgültig. *Dieses zu erkennen, ist nicht nur logisch und konsequent im Hinblick auf die neue Art der Tonerzeugung, die Mächtigkeit ihrer Form und ihre Möglichkeiten,* die neue Art der Schrift, welche die der Natur selbst ist, und hinter der ein kosmischer Klang steht, welcher sich eben nicht mehr in die umkreisende Note einfangen läßt, in einen Ton von der klar und scharf umrissenen Prägnanz und Abgegrenztheit wie bisher, ein punktförmiges und endliches »Singen«. *Sondern die internen Probleme der »kommenden Musik«, wie das der Klangfarbenmelodie, der gleitenden enharmonischen Skala, um nur einige anzuführen, fordern den »neuen Ton« zu ihrer Lösung und Stabilisierung. Denn letzten Endes muß es sinnlos sein, ein Klangfarbenreich von fast grenzenloser Weite in einem vierstimmigen Satze vollenden zu wollen! Wir dürfen nicht bei einem raffiniert gestalteten Auszuge aus dem Vorhandenen stehen bleiben, bei einer Differenzierung, Häufung und Erweiterung der klanglichen Tendenzen, wir müssen die Dinge von Grund auf betreiben, und das heißt »Form« sehen, nicht Zahl und Summe.* Wenn wir versuchen, die Dinglichkeit des »neuen Tones«, der es möglich macht, die Klangfarben sinnvoll in gleitenden, unendlichen Übergängen zur Erscheinung zu bringen, näher zu umgrenzen, so wissen wir, daß wir nur vage Vorstellungen geben können; wir teilen ihm die Prädikate zu: schwebend, nicht abgegrenzt und offen in seinem Ausschwingen, wie ruckhaft abbrechbar: pendelnder Klang; unbestimmt in seiner Herkunft, gleichsam als käme er aus der Luft; raumfüllend, ruhend und schwingend um einen Kern; er ist der Ton des rotierenden Filmbandes und seiner Möglichkeit, nicht mehr abgreifbar auf der Tastatur, nicht erfunden auf das Maß des Menschen und seine körperliche Dimension, Steigerung darüber hinaus, eine neue Möglichkeit im Reiche des Schallenden. Man kann sich ungefähr ein sinnliches Bild von ihm machen, wenn auf dem Piano bei aufgehobener Dämpfung beliebige Töne zugleich angeschlagen werden, der ausklingende Zustand abgewartet, gleichsam erst zu hören begonnen wird, wo die Töne

*) R. Lach: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie.

ineinander überschwimmen, und ein gestaltloses Sausen der Klangmasse eintritt. Ähnlich klingende Bilder geben die schwirrende Harmonie des Jazz, der Lautsprecher, das sausende Geräusch der Maschinen, der Großstadt, wie jüngste Musik. Der »neue Ton« läßt sich nicht nach den Gesetzen der Stimmpartie bewegen; er ist Formung außerhalb. Die Mehrtönigkeit, der Akkord steht »an sich« schon außerhalb des Stimmverbands; der endgültige Schritt darüber hinaus ist heute möglich.

Der »neue Ton« wird erst im letzten bestimmbar, wenn das Problem der Verräumlichung, der Übertonalisierung abgehandelt sein wird. Dieses Tun in seiner ganzen Tiefe würde die Grenze eines Aufsatzes, wie die hier selbst gesetzte überschreiten. Wir deuten nur an, in welcher Richtung sich das Denken bewegt.

In dem Problem der Verräumlichung des Klanges kommt ein ähnlicher Gedanke zum Ausdruck, wie in dem Gesetz der tonalen Funktion, das mit mathematischer Exaktheit in der Harmonielehre formuliert ist.*) Ein Raum gleichsam wird um die Töne gedacht, Kreise werden durch sie hindurchgelegt und so Richtung und Ordnung ihnen zugeteilt. Wir definieren hier den tonalen Anschauungsraum im Verhältnis zu dem kirchentonalen und sagen, der Schwerpunkt des Tonika-Dominant-Raumes wurde nach außen projeziert und so der Musik die Möglichkeit gegeben, Halt und Hülle aus sich heraus zu schaffen. *Die Musik geht den Weg der Verräumlichung, der Ausschaltung der Aufeinanderfolge, der Vergegenständlichung und Verdinglichung und nimmt Elemente, die der Welt des Auges zugehören, hinüber in die des Ohres.* Die Atonalisierung der Musik ist eine Stufe in der Entwicklung, wenn auch nur vorgedrungen zu einer Freiheit gleichsam aus Stein geschnittener Ausdruckskurven, ihrer Totalität und letzten Beweglichkeit im Zwölf-Tonraum, dessen Zentrum der Mensch; der Entwicklungsprozeß strebt aber an eine gesetzmäßige, allgemeine und streng zahlenmäßige Fundamentierung der Musik. Den gleichen, doch umgekehrten Weg geht die Malerei (Kadinsky); ein Prozeß, der letzten Endes nicht nur zur Aufhebung des Gegenstandes, sondern zur Sprengung des Rahmens, des Bildes überhaupt führt, der darüber hinaus in der reinen, absoluten Lichtgestaltung — nur möglich durch die Maschine — zu einem neuen Anfang, zu einer Lösung vordringt. *Rudimentäre Ansätze* für die technische Behandlung des musikalischen Problemes liefern die Raumtonaufnahmeverfahren der Radio- und Grammophontechnik, deren Ziel die plastische Tonwiedergabe ist; *ohne zu einer produktiven Lösung im Sinne des hier angedeuteten Problemes der Übertonalisierung zu kommen.*

Am Ende der Entwicklung steht der raumtönende, raumfüllende, ruhende Klang, schwingend um einen zentralen Kern, wechselvoll durchleuchtet aus einer Klangfarbenwelt von kosmischer Weite, ein Klang fast sichtbar.

*) Harburger: Methalogik.

Es ist der gleiche Stil des Denkens, der hier den »ruhenden Klang« erträumen läßt, dort in der Welt der Technik die Maschinen schafft, die das Gesicht des Menschen wie der Erde verändern; es ist die gleiche leidenschaftliche Hingabe an das Grenzenlose der eigenen Seele, des eigenen Geistes, der gleiche Wille in die Fernen des Raumes.
Die Vorbedingungen, die es ermöglichen, die »kommende Musik« zu realisieren, sind gegeben; die Einordnung des machinalen Prinzips in sie ist dringend. Wir haben versucht, das Problem des »kommenden Klanges« zu stellen, wenn auch nicht in seiner ganzen Weite und metaphysischen Tiefe und sagen, das Problem erkennen ist schon die halbe Lösung.

OPÉRA-ORATORIO

ZUR GEGENWARTSLAGE DER OPER

VON

PETER EPSTEIN-BRESLAU

Der Titel von Strawinskijs »Oedipus rex« gibt zu denken: ist diese »Oratorienoper« einem sonderbaren Einfall ihres Autors entsprungen, oder ist sie nicht vielleicht eine Zeiterscheinung, die in anderen Werken der heutigen Opernbühne ihre Parallele findet? Das heutige Opernschaffen weist — wie man kürzlich sagte — »serienhafte Tatsachenerscheinungen« auf (Siegfried Günther); eine von ihnen, die bisher im Zusammenhang wenig beachtet worden ist, kann man etwa mit dem Begriff »Opéra-Oratorio« umschreiben, wobei es ungewiß bleibt, ob man darunter die Oper als Oratorium oder das Oratorium als Oper versteht: kurz, eine Mischform zwischen beiden Gattungen ist auf der Opernbühne unserer Zeit heimisch geworden.
Sind aber die Komplexe Oper und Oratorium so grundverschieden? Auf diese Frage gibt die Geschichte am ehesten Antwort. Sie lehrt uns, daß Übergänge zwischen beiden Formen von jeher bestanden haben, ja, daß es zuweilen schwer ist, ein Werk eindeutig mit dem einen oder anderen Stilbegriff zu bezeichnen. Arnold Schering, der Verfasser der gründlichsten Geschichte des Oratoriums, lehnt es ab, eine strenge Definition des Namens Oratorium zu geben, da in drei Jahrhunderten die Artung der so bezeichneten Kunstwerke immer wechselte, so daß nur eines als Anhaltspunkt bleibt: der Verzicht auf szenische Darstellung. Doch selbst dieser Rettungsanker versagt mitunter: so ist Cavalieris »Rappresentazione di anima e di corpo« (1600) in Rom szenisch aufgeführt worden und demnach eine geistliche Oper. Dennoch aber sträubt sich etwas in uns, dieses der italienischen Laudendichtung nahestehende Werk als Oper und nicht als erstes wirkliches Oratorium zu

betrachten. Denn ein weiteres Merkmal des Oratoriums ist ja nach Schering die religiöse oder wenigstens ethisch-moralische Grundhaltung des Textes. Doch nicht genug, daß bei einer Anerkennung der Rappresentazione als Oratorium ein Werk am Beginn der ganzen Kompositionsgattung stände, das einer Hauptbedingung widerspricht, indem es auf der Bühne erscheint: auch für die Blütezeit macht sich derselbe Widerspruch geltend. Händels Oratorien zeigen eine Einteilung nach Akten und Auftritten, und es ist für einige verbürgt, daß ihre szenische Darstellung in der Absicht des Meisters gelegen hat. Verhindert wurde sie lediglich durch die ablehnende Haltung der englischen Geistlichkeit, eine Fessel, die Händels Schaffenslust nicht lähmte, sondern nur in andere Bahnen wies. Neben den dramatischen Oratorien, die im Konzertsaal fast weniger als auf der Bühne wirksam werden, entstehen Werke wie der Messias, die ebenfalls vom Konzertsaal wegführen, aber zur Kirche hin. Somit kann man Händels Oratorien nach ihrer Anlage gruppieren, und es ist ein Zeichen von Genie, wie aus jener Beschränkung der theatralischen Wirkungsmöglichkeit Händels Werk nicht gemindert, sondern zu anderen, vertiefteren Ausdrucksformen gelenkt wird. Das Händelsche Oratorium steht, als Ganzes betrachtet, auf der Grenze zwischen Bühne und Konzertsaal, Konzertsaal und Kultstätte.

Schiebt sich hier der neutrale Boden des Podiums zwischen die so entgegengesetzten Welten des Theaters und der Kirche, so ist es dennoch nur ein Schritt auf demselben Wege, daß Kult und Drama sich im Opernkunstwerk verbinden. Die Oper nimmt in zunehmendem Maße die Domäne des Oratoriums für sich in Anspruch, hohe oder sogar religiöse Gedanken zu verkünden. Die Moral Sarastros und seiner Priester in Schikaneders buntem Opernbuch kommt zugleich aus Mozarts Herzen. Für ihn wird es ein Anlaß, losgelöst von der zufälligen Bedeutung im Drama Sentenzen mit ganzer Inbrunst zu vertonen: eine Krönung desjenigen Teils seines Schaffens, der freimaurerische Ideen verherrlicht. Hätte ein Durchschnittskomponist die Zauberflöte vertont, jene ungeheuren Spannungen wären gewiß nicht in der Musik zu finden, der angebliche Riß in Handlung und Musik bliebe fast unbemerkt, uns aber wäre das vielgestaltigste, im Heiteren und Erhabenen der Grenze nahe Werk Mozarts verloren. Was dem naiven Hörer unbehaglich an dieser Handlung ist, das sind die Gegensätze zwischen singspielhaften und oratorienhaften Elementen, das gleichzeitige Auftreten von Buffogestalten und prophetischen Trägern moralischer Weisheit.

Im 19. Jahrhundert wird die Bewegung bewußter: Textbücher von der Art des Fidelio, also mit einem bestimmten moralischen Thema, werden die große Mode. Richard Wagner, der das musikalische Drama mit Inhalt erfüllen will, erfüllt es mit Ideen, nähert es dem Kult. Wenn das musikalische Drama einen Erlösungsgedanken aussprechen soll, so ist es durch diesen Willen mit dem Oratorium auf eine Ebene gerückt. Händelsche Oratorienchöre ver-

künden den Preis des Herrn nicht als eine unverbindliche Äußerung des singend vorgestellten Israel, sondern rechnen auf den Widerhall, die innerliche Übereinstimmung der Zuhörer. Wagners Kunstwerk wäre sinnlos, wenn nicht etwa das Tristan-Mysterium immer wieder überzeugte Gefolgschaft zu finden vermöchte. »Parsifal« ist der Punkt, an dem der Schritt von der Bühne zum Tempel vollzogen wird. Hier sind keine Zuhörer im Opernparterre vorausgesetzt, auch keine Festspielbesucher mit teuer erkauften Eintrittskarten: im Sinne Wagners gehört zu dem Bühnenweihespiel eine Gemeinde, ebenso wie zum Händelschen Oratorium und schon 1600 zum Leibseelenspiel im »Oratorio« der Kirche S. Maria in Vallicella.

Die Opernbühne als Sprachrohr moralischer oder religiöser Leitsätze ist seither nicht verstummt. Die beiden bedeutendsten musikdramatischen Werke unserer Zeit, die noch bewußt an die Vergangenheit anknüpfen, weisen — untereinander grundverschieden — in die gleiche Richtung. Pfitzners »Palestrina« ragt zu erhabener Größe da, wo durch den Mund des Meisters, dem die Handlung gilt, Gedanken von allgemeinem Wert geformt und von der Musik vertieft zum Ausdruck gebracht werden: auch hier ein Verfahren, das in Wagners Hans Sachs sein großes Vorbild hat. Die Idee so vieler Oratorien, beispielhafte Persönlichkeiten durch das Hilfsmittel des musikalischen Kunstwerkes zur Allgemeinheit sprechen zu lassen, ist hier in einem Musikdrama verwirklicht. Das Gegenstück: Busonis »Faust« ist gleichfalls bei aller Buntheit und Beweglichkeit der Vorgänge auf die großartige gedankliche Steigerung des Schlusses und der mystischen Verklärung hin gestaltet, ein Gedankendrama auch dies Denkmal eines um das Wesentliche des musikalischen Dramas ringenden Geistes.

* * *

Dies alles ist erst Vorbereitung, gemessen an der heutigen Vermengung dramatischer und oratorischer Elemente. Denn bei allen angeführten Beispielen ist der oratorische Eindruck doch mehr gefühlsmäßiger Natur. Die Lebensweisheit und Entsagung Palestrinas erwächst unmittelbar aus der Handlung; der Zuhörer erhält gleichsam nur zufällig einen Anteil daran, gerade soviel, wie sich aus den aneinandergereihten Szenen ergibt. Hingegen wendet sich der Meister des »Faust« unmittelbar an den Zuschauer mit der Aufforderung, den Gehalt des Kunstwerks selber auszuschöpfen. Das Interesse des Hörers soll von der nackten Handlung auf die gedanklichen Inhalte hingelenkt werden; immer mehr tritt an Stelle der Aktion die Sentenz. Es gibt aber stärkere Mittel, den dramatischen Fluß einer Handlung zu unterbrechen: das Oratorium legt die Leitgedanken nicht mehr den handelnden Personen in den Mund, sondern hat in Gestalt des Chores einen mehr oder weniger neutralen Verkünder der Triebkräfte, die zu der Handlung führen, der seelischen Wirkungen, die aus ihr entspringen. Zwar steht der Chor des

Oratoriums in der Regel nicht außerhalb der Begebenheiten, wie etwa in der antiken Tragödie; dennoch ist seine Objektivität offensichtlich und erhellt unmittelbar, vergleicht man nur einmal oberflächlich die Rolle jedes beliebigen Oratorienchorsatzes mit irgendeinem Opernchor. Mögen im Verlauf eines Händelschen Oratoriums zwei verschiedene Völker oder Parteien, z. B. Perser und Babylonier im »Belsazar«, noch so gegensätzlich in ihren Chören gezeichnet sein: die Synthese wird stets doch wieder mit Hilfe eines Chorsatzes herbeigeführt, der die großen Höhepunkte der Handlung festhält und vertieft oder gar aus ihr eine allgemeingültige Sentenz ableitet. In Bachs Passionen geben die bewegten, dramatisch zugespitzten »Turbae«, die Chöre der Juden, der Handlung Richtung und Schlagkraft, während umgekehrt die einrahmenden Chöre den Maßstab der Betrachtung und Wertung bieten, die Handlung zu einem Gegenstand der Andacht emporheben. — Die »Turbae«, ein höchst dramatischer Bestandteil des Passionsoratoriums, sind altes, vorbachisches Erbgut. Nicht minder ist es der »Testis«, der Erzähler, für die Passionsgeschichte also der Evangelist, mit dem sich das Oratorium am weitesten von der Oper entfernt. Das Theater verlangt eine lückenlose Darbietung von Geschehnissen; jede eingestreute Äußerung einer nicht zur Handlung gehörigen Person sprengt deren Rahmen, zerstört die Illusion und hebt damit sämtliche Voraussetzungen der Bühnenwirkung auf.

Die These der Angleichung von Oper und Oratorium wird am ehesten mit einem Hinweis darauf zu verfechten sein, daß allbereits der »Testis« im musikalischen Drama seinen Einzug gehalten hat. Der Komponist des eingangs genannten »Opéra-Oratorio«, Igor Strawinskij, hat ihn in zwei sehr verschiedenen Typen eingeführt. Die »Geschichte des Soldaten« kann allenfalls noch als Jahrmarktsscherz passieren: nicht nur der Moritatenerzähler sitzt auf der Bühne, auch sein schauderhaftes hemdärmliges Orchester (wir sprechen im Sinne des Autors) ist allen sichtbar aufgebaut und läßt sich nicht durch die bildhafte Vergegenwärtigung der geschilderten Vorgänge stören. Das Verhältnis ist also eher umgekehrt: der Erzähler wird nicht im Drama, innerhalb der Bühnenhandlung geduldet; vielmehr ist diese ein beinahe nebensächliches Mittel der Intensivierung für ihn, die Schaubude, die seinen Bericht verdeutlicht. Illusion wird niemals zerstört, weil sie gar nicht erst vorhanden und vorausgesetzt ist; der Sprecher soll nie vergessen werden, seine Instrumentalbanda soll nie aus dem Bewußtsein des Hörers als sichtbar wirkender Faktor verschwinden. Wird dies alles in seiner Eigentümlichkeit durchschaut, so bleibt (unabhängig von jeder ästhetischen Wertung, die außerhalb der Grenzen unserer Betrachtung liegt) der starke, unmittelbare Eindruck, daß Strawinskijs »Histoire du soldat« eine Erscheinung darstellt, die sich mit keinem Werk der Operngeschichte in Einklang bringen läßt und eben durch ihr Anderssein im herkömmlichen Repertoire einen neuen kräftigen Impuls bedeutet. Ihr Komponist blieb bei dem Experiment nicht stehen. Heute, wenige

Jahre später, lernen wir im »Oedipus rex« eine neue, ausgereifte Form kennen, in der sich wiederum eine von allem Hergebrachten abweichende Auffassung vom Sinn und Ziel der Opernbühne findet.
Im »Oedipus« ist die Verschmelzung, oder sagen wir objektiver: Vermengung von Oper und Oratorium vollzogen. Vorhanden ist nicht allein der Erzähler; er ist zugleich in der Form eingeführt, die seinen völligen Abstand von allen Vorgängen auf der Bühne dokumentiert, im schwarzen, d. h. zeitlosen Gewand und mit dem Ton eines »Conférencier«, der sich seiner Aufgabe als gänzlich Unbeteiligter entledigt. Des weiteren haben wir den Chor, teils als wirklichen Teilnehmer der Ereignisse, teils aber wiederum in der Rolle des wertenden Beobachters und als Träger der Gefühle, die durch die Handlung ausgelöst werden. So in der Schlußszene, wo er das Abschiedswort an Oedipus »Ich liebte dich« doch nicht nur für sich allein, also für die Thebaner, sondern im Sinn aller Zuschauer der Tragödie auszusprechen hat. Das Oratorium strebt danach, Einzelempfinden einer großen Menge mitzuteilen. Die Oedipus-Tragödie ist ein Stoff von allgemein-menschlichem Gehalt; ihre von Strawinskij gewählte Form in lateinischer Sprache läßt sich so wenig wie der Name Opernoratorium als eine Schrulle des Komponisten abtun: welch glücklicher Einfall, ein Werk der Bühne zu schenken, das in der ganzen Welt in gleicher Sprache, in gleicher Vokalisation ausgeführt werden kann. Hierbei ist der Gewinn nicht etwa Allgemeinverständlichkeit. Ich möchte den unvorbereiteten Hörer sehen, der im Theater den Gesangstext völlig versteht, er sei denn Gymnasialprofessor! Der Inhalt ist eindeutig, vom »Speaker« in der Vulgärsprache vermittelt. Das Fortfallen einer Übersetzung für die gesungenen Worte ist wertvoll, weil nur im Original Musik und Wort gänzlich zusammenfallen können. Die an sich kurze Ausdrucksweise der lateinischen Sprache ist durch ein jedem Altphilologen vielleicht höchst verdächtiges, im Sinne des Kunstwerks aber berechtigtes Verfahren auf eine ganz unwahrscheinliche Knappheit zusammengedrängt, die — in irgendeine moderne Umgangssprache übersetzt — blühendsten Expressionismus hervorriefe. »Das Opernoratorium enthält nur Szenen von einer gewissen Monumentalität,« erklärt der Sprecher am Eingang des Werkes. Ihre Fassung in lateinischer Sprache verhindert zugleich, daß an irgendeiner Stelle von den Ausführenden oder dem Publikum die Distanz und Unnahbarkeit des erhabenen Stoffes vergessen werden kann.
Steht Strawinskij in der Folgerichtigkeit und Kühnheit seines Beginnens heute allein, so muß doch betont werden, daß Ansätze zu ähnlicher Gestaltung schon früher gemacht worden sind und daß Ähnliches, wenn auch zuweilen in offensichtlicher Entgleisung, heute allenthalben versucht wird. Am Ende des Dramas mit Musik »Die glückliche Hand« von Arnold Schönberg (1913!) richten die Teilnehmer eines herben Schicksals an das unglückliche Opfer die empfindungsreichen Worte: »Mußtest du's wieder erleben,

was du so oft schon erlebt? ... und quälst dich und bist ruhelos — Du Armer!« Was ist dies anderes als ein betrachtender Chor, anderes als »Vale Oedipus, miser Oedipus«, anderes als eines der stärksten Prinzipe des Oratoriums auf die Opernbühne übertragen? Auch hier also war Schönberg, so unbeachtet gerade dieses Werk geblieben ist, ein Wegbereiter. — Nun zu den schwächeren Parallelen; sie liegen in der Gegenwart. Da wäre der betrachtende Chor (wenn wir so sagen dürfen) in K. Weills »Der Zar läßt sich photographieren« zu nennen, dessen Beziehungslosigkeit zur Handlung sich schon aus der Aufstellung im Orchester ergibt und dessen groteske Greisenmaskierung offenbar demselben Zwecke dient. Aber die paar Worte des Chores, das Titelmotto, die Warnung »Dort unter dem Tuch ...« oder das bloße Summen als Anzeichen der Teilnahme lassen die Rolle dieses Chores so wenig mit den besprochenen Beispielen in Vergleich setzen, wie den leichtgeschürzten musikalischen Sketch selbst mit Schönbergs oder Strawinskijs Werken, die mit genialer Kühnheit der Bühne Neuland zu erringen suchen. Bezeichnend bleibt die Anwendung des unbedingt »oratorischen« Kunstmittels auch bei Weill als Symptom einer Zeitbewegung. Den Versuch, eine ganz individuell geführte Handlung schließlich in einen Allgemeingedanken münden zu lassen, in dem Spieler und Publikum eins werden, macht auch Křeneks »Jonny spielt auf«. Leider ist die Weise, mit der Jonnys Geige Alt-Europa bezwingen möchte, allzu zeitgebunden: sie müßte zum mindesten alle zwei Jahre an Hand der neuesten Schlager neu bearbeitet werden. So ist die Allgemeingültigkeit, der Schritt von der Oper zum Oratorienhaften, auch hier nur erstrebt, die Tendenz also in unserem Zusammenhang wichtiger als das Vollbrachte.

* * *

Es mutet wie eine Bestätigung alles Vorhergehenden an, wenn in der Gegenwart nicht allein oratorienhafte Züge im Opernschaffen immer häufiger werden, sondern das Oratorium selbst und zwar in seiner reinsten, der Händelschen Gestalt sich die Bühne erobert. Schon anfangs war von der unverkennbar dramatischen Anlage seiner Oratorien die Rede: Oper und Oratorium sind keine einander widersprechenden Formen. Welch ein Unterschied aber besteht zur Zeit Händels zwischen Sprache und Gestaltung eines Opernbuches und eines Oratorientextes! An Stelle einer intriganten, schwer entwirrbaren Handlung bieten die Oratorien groß gesehene, biblische Geschehnisse, deren Träger wenige, scharf umrissene Persönlichkeiten oder ganze Gemeinschaften sind. Hindurch aber klingt, jenseits von allen Zufälligkeiten, stets ein Leitgedanke, den auszusprechen die hohe Aufgabe des Chores ist; Händel ist somit als Oratorienmeister Dramatiker in neuem und höherem Sinne: er wird zum Gestalter einer Idee. Derartige stofflich vertraute Handlungen in unerhört großartigem Aufbau sind der Teilnahme eines Publikums

stets gewiß; sie sind es auch im Theater zehnmal mehr als jede der in den letzten Jahren ausgegrabenen Händel-Opern. Die Versuche, Händelsche Oratorien szenisch aufzuführen, die in letzter Zeit sich mehrten und deren beispielloser Eindruck von allen Zuschauern freudig bestätigt worden ist, haben der Opernbühne ein neues Feld eröffnet. Manch eine der gewaltigen Chorszenen von Händel ist nicht nur auf dem Theater möglich, sie verlangt vielmehr geradezu nach dem Theater — und allerdings nach einem ganz überlegenen Regisseur, der Massen zu formen und zu beherrschen versteht.
Wer aber gerade derartige Szenen wegen des Stillstandes der Handlung als opernfremd bezeichnen möchte, dem bietet sich im zeitgenössischen Schaffen die merkwürdige Tatsache, daß solche Momente der Besinnung gerade heute immer mehr zu Bestandteilen der Oper werden, daß der Chor seine antike Rolle wieder aufnimmt, die Handlung von höherer Warte zu schauen und zu messen, daß Oratorium und Oper sich verschwistern. »Opéra-Oratorio« — wie verdeutsch' ich's doch gleich: Oratorienoper? Opernoratorium? Gleichviel! Die Zukunft muß erweisen, wohin die Paarung zweier Stilgattungen führt, die als Zeiterscheinung der musikalischen Bühne festzustellen ist.

DEUTSCHE KAMMERMUSIK 1928 IN BADEN-BADEN

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Es wird über das diesjährige Baden-Badener Musikfest in zwei entgegengesetzten Grundanschauungen geurteilt; und je nach seiner prinzipiellen, typischen Einstellung wird man entweder zur Bejahung oder Verneinung des Festes gelangen. Jener Besucher des Festes, der gläubig nur nach Genieland sucht, der seinen Blick in die Ewigkeit richtet und in frommem Selbstbetrug stets nach absoluten Werten ausschaut, *muß* enttäuscht sein. Anhänger dieser Ewigkeitssehnsucht sprechen demgemäß bereits von der Krise der Musikfeste. Nun sie sehnen sich nach etwas, was sie auf diesen Festen nie finden werden. Ewigkeitswerke entstehen auch ohne Musikfeste. Für sie bedurfte es nicht der Einrichtung von besonderen Festen.
Die Ewigkeitsapostel werden also auch diesmal in Baden-Baden nicht das große Wunder des kommenden Erlösers der Musik erlebt haben. Doch jener Besucher des Festes, der musikalische Arbeit seiner Zeit in Entwicklung, im Entstehen und Werden verfolgen will, der Anteil haben will an den Bemühungen, einen neuen Stil, einen Zweck- und Gebrauchsstil zu finden, wird eine Fülle von Anregungen und positiver Eindrücke empfangen haben.

Er allein versteht den Sinn solcher Feste: gemeinschaftlich zu arbeiten mit Hilfe des Experimentes, bei dem zunächst weder an Zukunft noch an Vergangenheit, sondern allein an die Gegenwart gedacht wird. Denn dies ist gewiß: Lösen wir Probleme der *Gegenwart*, so werden unsere Erfindungen auch auf eine *werdende* Zeit einwirken.

Zweckmäßige Gebrauchsmusik für unsere Zeit schaffen, heißt der Leitsatz der »Deutschen Kammermusik«. Dem Baden-Badener Musikfest kommt es auf den Arbeitsprozeß selbst an, auf das Werden und Wirken im Werk. Es wäre ein seltener Glücksfall, wenn bei dieser Arbeit an den Problemen sofort ein Ewigkeitswerk herausspränge; dafür aber wird kaum ein einziges Werk solcher bestellten Gebrauchsmusik unnötig und umsonst geschaffen sein; denn es wird stets brauchbarer Baustein zu neuen Wegen kommender Musik sein, es wird ein, und wenn auch ein noch so geringer, Beitrag zur Lösung der Probleme sein. Im Falle Baden-Baden kann man geradezu von einer Kollektivarbeit sprechen, deren Arbeitsmethode das in Auftrag gegebene und in Angriff genommene Experiment ist. Dieser »experimentellen Musik« haftet naturgemäß nichts Endgültiges an, wohl aber Klärendes, Sichtendes, Erkenntniswichtiges. Die fruchtbarsten Ideen unserer Zeit: Gemeinschaft und Arbeit sind auch Träger des Festgedankens der »Deutschen Kammermusik«. Und in *Paul Hindemith* hat dieses Kollektiv junger Komponisten zudem einen Führer, der diesmal mit eigenen Werken zurückhaltend, doch in allem als leitende Kraft spürbar blieb.

Nach diesen Grundgedanken betrachtet, stelle ich die »Deutsche Kammermusik« an die Spitze der Musikfeste. Denn hier waltet an Stelle des glücklichen Zufalls die gemeinsame Arbeit in vorgezeichneter Richtung. Wenn ich nun in einigen Punkten an Wesentlichem dennoch Kritik übe, so geschieht es im Hinblick auf die Verwirklichung der ausgesprochenen Grundgedanken, nicht aus persönlicher Einstellung zu Komponist oder Werk. Ich muß gestehen, daß ich den Haupteinwand einigermaßen ungern ausspreche, richtet er sich doch gegen die Gastgeberin, gegen die Wahl des Ortes Baden-Baden selbst. Aber der Einwand muß gemacht werden, da er nicht äußere, sondern innere Bedingungen trifft. Die Veranstalter der »Deutschen Kammermusik«, die sich zu dem Gedanken einer neuen Gebrauchs- und Gemeinschaftsmusik bekennen, werden zugeben, daß ein wichtiger Faktor des Festes das Publikum selbst ist. Eine musikalische Gemeinschaftsarbeit kann eben den Hörer nicht ausschalten. Diese Anschauung haben sich die Veranstalter des Festes bereits zu eigen gemacht, als sie ihre eigene Arbeit mit der der Jugendmusikbewegung verbanden. Damit ist aber nur ein Teil und zwar nur der weitaus geringere Teil (ein Vormittag) des Festes getroffen. In allen Hauptveranstaltungen des Kammermusikfestes verschwindet die Gemeinde der Jugendmusik; an ihre Stelle müßte nun eine an der Neuen Musik aktiv interessierte allgemeine Hörerschaft, also mit dem alten Wort

ein Publikum treten. Und dies ist gerade der entscheidende Punkt, in dem der Ort Baden-Baden versagen muß. Ein internationaler Badeort von Weltruf *ist* einfach nicht der geeignete Sammelplatz für eine Gemeinschaft Neuer Musik. Sprechen wir es ruhig aus: jene, die es angeht, kommen nicht nach Baden-Baden, und die, die dort sind, geht wiederum die Neue Musik nichts an; was wirklich als Publikum da ist, das ist das alte Konzert- und Opernpublikum, gegen das jahraus-jahrein allerorts polemisiert wird: eben das einer genießenden Gesellschaftsschicht angehörige Modepublikum. Bleibt also die Anwesenheit von Fachleuten, die von Beruf wegen erscheinen. Vielleicht könnte man meinen, hiermit sei durchaus genug geschehen; das Fest erhalte dann eben den Charakter einer Produktionsmesse mit musikalischen Werken als Marktware. Daß man sich in dieser Richtung nicht allzu großen Hoffnungen hingeben darf, bezeugt der Nachhall und »Absatz«, den das Fest des vorigen Jahres gefunden hat. Werke wie Weills »Mahagonny« und Eislers Kantate sind nicht in dem Maße in Umlauf gekommen, wie sie es verdient hätten.
Es fehlt also in Baden-Baden das zur Aufnahme der Werke notwendige Publikum. Einerseits gesellschaftliche Sensationseinstellung, andererseits kritische Sichtung werden nie den tragfähigen Boden zum Erklingen von neuen Werken abgeben. Wenn man den Gedanken von Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik proklamiert und dann ein Fest in einem internationalen Kurort veranstaltet, so ist man entweder der Idee untreu oder gedenkt, eine Idee am falschen Ort zu verwirklichen. Die Lösung wird hier stets auf halbem Wege stehen bleiben. Baden-Badens Aufopferung in allen Ehren, — es muß auch andere, geeignetere Orte geben, die sich heutiger musikkultureller Verpflichtungen bewußt sind. Noch mehr als dieses Jahr wird das nächste, für das nur die Aufführung von Haus-, Schul- und Gebrauchsmusik angekündigt wird, zeigen, daß Smoking und Schillerkragen sich trotz sommerlicher Glut in Baden-Baden nicht verschmelzen werden. Wenn ein Platzwechsel also im Bereich der Möglichkeiten liegt, nehme man ihn sobald wie möglich vor, ehe Gewohnheit seßhaft macht.
Leichter sprechen sich die übrigen Einwände aus. Oft wird heutzutage der Ausspruch zitiert: man muß es *zweimal* hören. In Baden-Baden kann man leider auch das Allerneueste nur einmal hören, eine Einschränkung, die in diesem Jahr besonders fühlbar wurde, da diesmal keins der aufgeführten Werke im Druck vorlag. Eine kritische *Arbeit* an den Werken war so überhaupt nicht möglich. Man erhielt nur einen einmaligen *Eindruck*, den als *Urteil* abzugeben anmaßend wäre. Wer wollte beim Anhören von etwa 20 neuen Werken sofort heraushören, ob in ihnen ein neuer Weg sich anbahne, wenn ihm nicht die Möglichkeit gegeben ist, sich in den Werkstil hineinzuarbeiten. Denn gerade die Werke von augenblicklicher Wirkung sind ja meist nicht die wertvolleren; die anderen aber erfordern Arbeit. Zum mindesten müßte also die Gelegenheit gegeben sein, die Proben mitzuhören, damit man

nicht nur auf den Glücksfall angewiesen ist, der einem vielleicht das Manuskript in die Hände spielt. Wiederum heißt hier der Vorschlag, das Publikum, zu dem ja — hier ist das unschuldige Wörtchen irgendwie mal am Platz — der Kritiker irgendwie gehört, zur gemeinschaftlichen Arbeit heranzuziehen. Nachdem noch gesagt ist, daß die Organisation und die Vorbereitung diesmal oft nicht vorbildlich war (das gilt vom nicht grade bedeutenden Artikel des Programmheftes bis zur Einstudierung einiger Werke), kann die Aufstellung der Probleme kritisiert und der Eindruck der gehörten Werke wiedergegeben werden.

Neue Musik für Orgel

Die Klage über das Fehlen eines geeigneten Publikums erwies sich als besonders berechtigt den Werken für Orgelmusik gegenüber. Ist es meist schon ein Behelfsmittel, kirchliche Werke im Konzertsaal vorzuführen, so wurde die Aufführung der Orgelwerke in Baden-Baden fast zur Unmöglichkeit. Die Werke, je ernster sie ihrer Anlage nach waren, blieben fehl am Ort. Ich bin sicher: die meisten der Hörer empfanden sie als unerfreuliche, langweilige Beigabe des Festes. Bezeichnenderweise hatte nur ein Werk dieser Gattung Erfolg: *Philipp Jarnachs* »Romanzero Nr. III«, eben deshalb, weil es seiner Anlage nach für den Konzertsaal erfunden ist. Es ist ein Konzertwerk mit erfreulichen Andeutungen eines neuen Konzertstiles für Orgel; dennoch glaube ich, daß sein Wert überschätzt wurde — eben durch die Gunst des Ortes. Schwer hatten es die übrigen Werke, sich durchzusetzen. Dabei kann man vor allem *Hans Humperts* Orgelsonate nachrühmen, daß sie die Durchsichtigkeit linearen Kammerstiles auf die Orgel überträgt, daß in ihr keine Note zuviel steht, keine Form überspannt ist und Lebendigkeit der Bewegung im Zuge des Ganzen anhält. *Ernst Pepping* ist meiner Ansicht nach Unrecht geschehen, als man ihn durch eisiges Schweigen ablehnte. Seine Choralvorspiele werden sicher schwer im Klang zu realisieren sein; dennoch wäre es falsch, sie als Schularbeit abzutun. An anderem Orte, vor anderen Hörern, und wohl auch in anderer Ausführung wird dieses ernste Werk von Wirkung sein. Einmaliges Hören kann hier nicht gerecht werden; ein Blick in das Manuskript bestätigte mir, daß ein neuer Orgelstil hier zum mindesten angedeutet ist. Der Eindruck von *Fidelio F. Finkes* Fantasie und Fuge über den Choral »Aus tiefer Not« ist der einer wenig originellen Arbeit. Gegenüber dem meist angewandten Reger-Stil erscheinen plötzlich eintretende lichte Partien stilfremd und unorganisch.

Kammerkantate

Es ist das bleibende Verdienst der vormals Donaueschinger Musikfeste, Anreger und Wegweiser für ein neues Verhältnis von Wort und Ton gewesen zu sein. Von Donaueschingen aus nahm die neue Blüte der a cappella-Musik ihren Ausgang. Im vorigen Jahr in Baden-Baden ließ eine erfreuliche

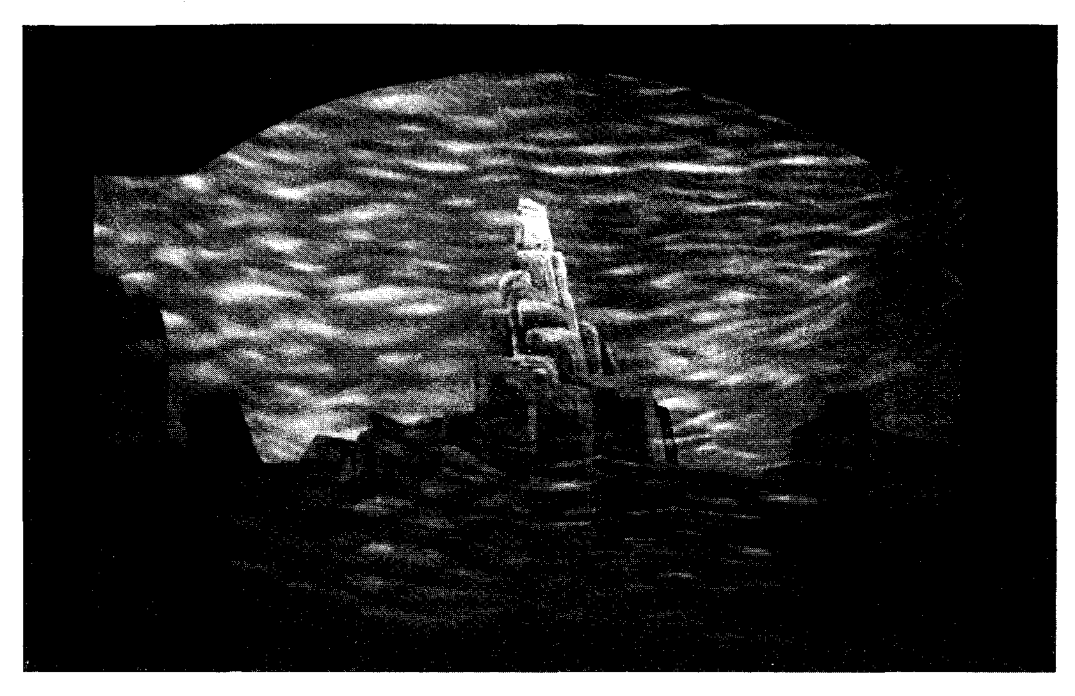
Gemeinschaftsarbeit zwischen modernem Dichter und Musiker (Brecht und Weill) hoffen, daß dieser Weg konsequent weiter verfolgt werden würde. Die Erwartungen wurden diesmal nicht ganz erfüllt; fast schien es so, als hätte man den zeitgenössischen Dichter als Anreger und Mitarbeiter absichtlich gemieden. Die Richtung, in die bereits Eisler gewiesen hat, beschritt in diesem Jahr keiner der Komponisten. Nur *Darius Milhaud* wählte die Worte eines Lebenden zu seiner Kantate: *André Gides* Dichtung »Die Rückkehr des verlorenen Sohnes«. Drei Stücke dieser Kantate für vier Solisten und Kammerorchester wurden in Baden-Baden vorgeführt; sie sind im Klanglichen und Formalen fein-impressionistisch, vielstimmig gezeichnet, im Melodischen aber fehlt Prägnanz und Stärke des Ausdrucks. Ein Deklamationsstil, der am Äußerlichen der Worte allzuoft hängen bleibt und manchmal ins Opernhafte abgleitet. — War der Lieblingsdichter des romantischen Musikers Mörike, so wird es der des modernen, fürs Groteske und Spielerische begeisterten Musikers scheinbar *Christian Morgenstern*. *Erhart Ermatinger* komponierte zwei Gedichte Morgensterns und nennt sie Hymnen für Sopran und Kammerorchester. Mit einigem Geschmack versteht er zwar das Wesentliche des Textes musikalisch hervorzuheben und bemüht sich um eine weitgespannte Melodie, doch verfällt er einem äußerlichen Pathos und einem ermüdenden Deklamationsstil von Zeile zu Zeile. Das Gedicht »Des Morgens« wird von ihm geradezu zertont. — *Hugo Herrmann* hat dank Morgenstern einen großen Erfolg, dessen Galgenlieder er für Kammerchor, Soli, Flöte, Saxophon und Kontrabaß setzt. Da auch der Komponist Sinn für Humor, aparte Stimmführung und Klangwirkung hat, so darf der Erfolg nächst dem Text auch der Musik gelten. — Ganz der Zeit abwendet sich *Josef Matthias Hauer* in seinem Kammeroratorium »Wandlungen« mit den herrlichen Worten von Hölderlin. Dieses Werk Hauers, des Komponisten der Zwölftönemusik (doch jener, die nie konstruiert wirkt) erzielt mit einfachsten Mitteln eine Schönheit im Klang, die den Hörer bedenkenlos mitreißt. Hier könnte auch der Hörer, dem es allein um die Sehnsucht nach der Ewigkeit zu tun ist, zufrieden Musik erleben. Etwas von der formalen Weite und von der tiefen Weihe Bruckners klingt in Hauers Musik und erhebt sie über Alltag und Problematik. Man könnte von ihr vielleicht sagen: sie ist nicht zeitgenössisch, sondern überzeitlich. Das »Ethos in der Musik« lebt in ihr auf. Aber bei aller Innerlichkeit verschmäht sie auch nicht die Möglichkeiten bewußter Wirkungs- und Gefühlssteigerungen; stets jedoch zwingt sie das äußere Mittel in den Rahmen verinnerlichter Form. Ein Werk, dem man bald wieder begegnen möchte.

Die Kammeroper

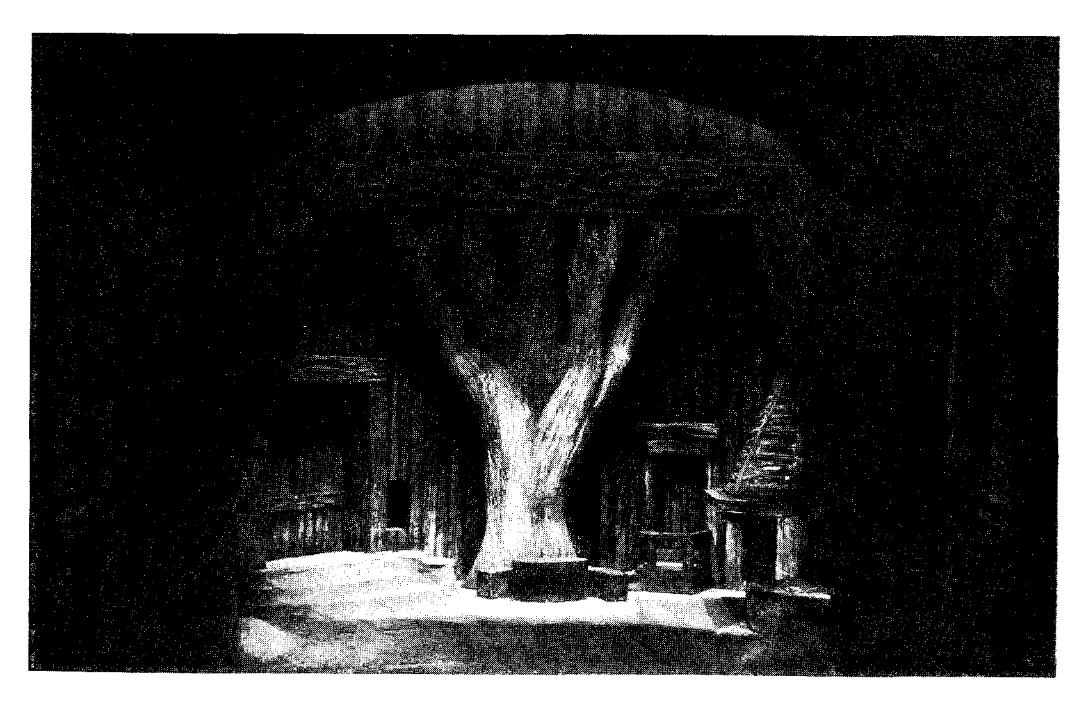
In diesen musikalischen Kurzgeschichten für die Bühne wird ein Zeitproblem aufgerollt, dessen Lösung das zeitgenössische Opernrepertoire erfreulich



Michael Praetorius
beim Leichenbegängnis des Herzogs von Wolfenbüttel
zwischen zwei Chorherren das Kreuz tragend



Das Rheingold: Auf dem Grunde des Rheins



Die Walküre: Hundings Hütte

Bayreuther Festspiele 1928

Aufnahmen von Photo-Ramme, Bayreuth

bereichern könnte. Die Kurzoper verhält sich zur abendfüllenden Oper etwa wie die Novelle zum Roman, wie der Sketch zur Revue. Was dort auf die Breite der Ausschmückung und die Dehnung des Geschehens verwandt ist, muß hier komprimiert sein auf das Typische, für den Moment Wesentliche. Definition: In der Kurzoper wird das Groteske oder das Tragische selbst gleichsam im Brennpunkt vorgeführt, schlagkräftig durch Kürze und Intensität. In der abendfüllenden Oper wird der lustige oder tragische Stoff zur Handlung geweitet, es wird um den Kern des Grotesken oder Tragischen herum in einer Handlung gespielt. Die erste der drei uraufgeführten Kammeropern »Tuba mirum ...« von *Gustav Kneip* beginnt ganz im Kurzopernstile, der weder zeit- noch kostspielig ist, weicht dann aber ins Opernhaft-Ausmalende breit aus und bringt sich um die Wirkung des Witzes. Das, was diese Musik zu sagen hat, füllt höchstens eine Arie aus. *Walter Gronostays* »In zehn Minuten« ist sicher witziger und treffender; schon dem Texte nach. Es geht ums leidige Rekordbrechen. Ein Missionar und ein Theateragent starten um eine schwarze Seele, eine Negerin, jener um des Himmelreiches und der Konkurrenz willen, dieser um der Konkurrenz und eines Pariser Kabaretts willen. In zehn Minuten muß die Konkurrenz geschlagen sein. Ein passender Text für eine *Kurz*oper. Neben Jazz gibt ein Negerchor Anlaß zu zeitgemäßem Milieu in der Musik. Die Negerin, so à la Jonny, triumphiert schließlich über die beiden Weißen, weshalb hoffentlich nicht wieder eine Hausse in »Schwarzer Schmach auf der deutschen Bühne« einsetzen wird. Denn wenngleich bei Gronostay nichts unbedingt Neues gesagt wird — selbst die Persiflage der heutigen Rekordsucht ist ja bereits von Křenek vorweggenommen —, so steckt doch überall echter Sinn für die Bühne. — Mit großem Ernst ging *Hermann Reutter* an die Aufgabe, nach dem Drama von *A. Lernet-Holenia*, einen Einakter »Saul« zu schreiben. Ihm gelang es, ein neues Verhältnis zum Wort zu finden. Wie das Ganze die Gestalt des Schauspiels behält, wie Musik nur an seelischen Höhepunkten eingeführt wird und dann entweder das Wort nur melodisch-rhythmisch umspielt oder in kühner Form die Wortreihen nun ganz in musikalischen Klang umsetzt, das ist mit ungewöhnlichem Geschick durchgeführt. Ohne aufdringlich bühnenwirksam zu sein, ist die musikalische Sprache doch von einer großartig eindringlichen Bildhaftigkeit. Kurz, man folge dem Beispiel Düsseldorfs, das diese Kurzoper bereits zur Aufführung annahm.

Film und Musik

Das Thema dieses Arbeitsgebietes hieß: Originalmusik für den Film. Die Dringlichkeit der Aufgabe dürfte heute von kaum einem mehr geleugnet werden. Außerordentlich lustig und gelungen ist *Milhauds* Musik zu einer Ufa-Wochenschau. Solche Sachen aus dem Stegreif liegen dem Franzosen

wie keinem zweiten. Eine elegante Bewegung, und seine Musik ist schon da. Ähnliches Geschick, dem sich aber noch größere Intensität der Arbeit zugesellt, spricht aus *Ernst Tochs* Musik zum Paramount-Film »Die Kinderfabrik«. *Hugo Herrmann* schrieb kluge Variationen über einen achttaktigen Baß zu einer Photostudie von Sascha Stone, *Wolfgang Zeller* vertonte Szenen aus Lotte Reinigers Silhouettenfilm »Prinz Achmed«, ein wenig zu gefühlvoll. Für Film und Musik zum »Vormittagsspuk« zeichnen verantwortlich *Werner Gräff*, *Paul Hindemith* und *Hans Richter*. Leider fiel im Filmischen niemandem vom Triumvirat etwas mehr ein als die Grundidee der »Bewegten Gegenstände« selbst. Sogar die Uhr mit rückendem Zeiger muß hier noch herhalten. Bewegter als die Gegenstände auf der Leinwand ist die Musik auf dem mechanischen Klavier. Richtig erscheint mir der Grundgedanke Hindemiths, daß zum mechanischen Film auch mechanische Musik gehört. Auf alle Fälle sollte man weiter experimentieren, um Film und Musik in Einklang zu bringen.

Jugendmusik

Im Rahmen der »Deutschen Kammermusik« leitete *Fritz Jöde* eine »Offene Singstunde« und bereitete das eigentliche Erlebnis des Festes. Wie hier jene Theorie von der Aktivität des Hörers in die Praxis umgesetzt wird, wie hier jene berühmte Brücke zwischen Publikum und Ausübenden endgültig beseitigt wird, das ist bereits Erfüllung. Einige Kanons moderner Komponisten wurden vom Publikum erarbeitet und *Hindemiths* echt musikantisch aufgelegte Kantate »Frau Musica« durchmusiziert, dabei Anfangs- und Schlußchor wiederum vom Publikum mitgesungen. Bleibt nur die Frage des Anfangs: wie reimt sich Jugendmusik auf Baden-Badener Gesellschaftspublikum?
Nur ein Teil der Ausführenden kann hier kurz genannt werden. Ein Hauptverdienst hatten *Hermann Scherchen* und *Hugo Holle* mit seinem Madrigalchor. *Ernst Mehlich* und *Alfons Dressel* dirigierten die Kammeropern, die *Ernst Schramm* in der Regie und *Heinz Porep* in der Bühnenausstattung vorbildlich ausstatteten. In *Olga Tschörner-Schramm* lernte man eine im Schauspielerischen und Gesanglichen ungewöhnlich begabte Sopranistin kennen. Hervorragend fanden sich in »Zehn Minuten« ab: *Gerhart Pechner* und *Albert Peters*.

KULTURELLE GRUNDLAGEN DER ITALIENISCHEN TRECENTOMUSIK

VON

HANNS GUTMAN-BERLIN

Zwei Gesichtspunkte lassen sich fixieren, unter denen eine Erforschung der musikalischen Geschichte gerechtfertigt erscheint. Einmal kann der Erkenntniswille schlechthin, das Streben des theoretischen Historikers nach einer möglichst plastischen Reproduktion des vergangenen Weltbildes, dazu führen, die Musik als bedeutsamen Faktor in den Ablauf kultureller Entwicklungen einzubeziehen. Dies wäre Musikgeschichte als reine Geisteswissenschaft. Deutlich wird aber, zumal in unserer Zeit, eine zweite Richtung sichtbar, nämlich jene, deren Beschäftigung mit der Musik als historischem Phänomen nur dem Wunsch entspringt, den Klang verschollener Epochen für die heutige Musikübung wiederzugewinnen. Das ist der praktische, sozusagen aufführungspraktische Gesichtspunkt. Die Grenzen zwischen beiden Möglichkeiten verlaufen natürlich nicht geradlinig, ja sie werden, und zwar mit oft problematischen Ergebnissen, bewußt verschoben. Denn manche Musikwissenschaftler wollen, in dem bedrückenden Gefühl, als abstrakte Historiker einem Phantom nachzujagen, eben dadurch sich als nützlich erweisen, daß sie die Ergebnisse ihrer Studien praktisch auswerten. Dieser sehr begreifliche Wunsch hat auch schon zu erfreulichen Resultaten geführt, muß aber, wenn er allzu selbstherrlich wird und die psychologischen Voraussetzungen des heutigen Hörers vernachlässigt, gefährlich werden. Nicht alle Musik, die in den letzten Jahren zum Leben wiedererweckt wurde, war für das allgemeine Empfinden wirklich lebendig.

Solche Erwägungen vorausgeschickt, darf ich sogleich bekennen, daß der Aufführungspraktiker von der im folgenden versuchten Skizze wenig oder nichts zu erwarten hat. Die Nacherlebbarkeit der mittelalterlichen Tonkunst ist bekanntlich ein heftig umstrittenes Kapitel des musikalischen Hörens. Daß die Grundtendenzen der zeitgenössischen Musik der Aufnahme des vorharmonischen Schaffens entgegenkommen, sie erleichtern, steht wohl außer Frage; doch scheint mir die heute beliebte, absolute Parallelsetzung nicht ohne Einschränkung möglich. Gewiß gibt die Vorherrschaft einer linearen Melodik, die den Zusammenklang als sekundär, sogar zuweilen als zufällig erachtet, den beiden Situationen eine unverkennbare Ähnlichkeit. Aber der Zusammenklang der mittelalterlichen Musik ist, als ein nur durch strenge Konsonanzgesetze geregelter, aharmonisch, weil das Bewußtsein einer funktionalen Tonalität schlechterdings nicht existiert, während der Zusammenklang der neuesten Musik sich als antiharmonisch erweist, weil hier die

Funktionalität, zugunsten einer freieren Melodie, bewußt negiert wird. Dieser recht erhebliche Unterschied sollte nicht übersehen werden.
In welchem Grade daher die alte Musik darstellbar und, in ästhetischer Hinsicht, genießbar ist, steht noch dahin. Ganz ungangbar ist selbstverständlich der Weg, den etwa Riemann beschritt, als er Werke aus dem italienischen Trecento in Bearbeitungen herausgab. In dem Gefühl, daß den Sätzen ein (seiner Zeit besonders empfindlicher) Mangel funktionaler Harmonik anhafte, fügte er ihnen Mittelstimmen ein, die sie im Sinne der klassischen Tonalität umfärbten. Die Unerlaubtheit solchen Vorgehens braucht kaum bewiesen zu werden; aber es zeigt deutlich, gerade am Beispiel eines so hervorragenden Gelehrten, zu welchen Fehlgriffen die Sucht des Historikers, vergangene Werke gegenwärtig zu machen, verleiten kann.
Es ist also der kulturgeschichtliche Gesichtspunkt, unter dem die Musik der italienischen Frührenaissance betrachtet werden soll.
Die Beziehungen der italienischen ars nova, wie die Musik jenes Zeitabschnittes bedeutungsvoll genannt wird, zu der vorangehenden sowie zu der gleichzeitigen Epoche der französischen Musik sind noch keineswegs endgültig geklärt. Während einerseits die Ansicht vertreten wird, daß hier eine durchaus originale, autochthone Kunstübung vorliegt, wird von anderer Seite die Behauptung aufgestellt und mit Beweisgründen gestützt, diese Kunst sei ein Derivat der französischen weltlichen Praxis, das zwar selbständige Bedeutung erlangt habe, in seiner Herkunft aber sichtbar den Stempel der Abhängigkeit trage. Fest steht jedenfalls, daß die alleinbeherrschende Vormachtstellung von Paris um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert erschüttert wird, daß Italien um die Mitte des Trecento sogar in den Mittelpunkt des musikalischen Interesses gerückt ist.
Italien war ja in den Jahrhunderten des ausgehenden Mittelalters keineswegs nur in musikgeschichtlichem Betracht bedeutungslos gewesen; alle Strömungen geistigen Lebens im damaligen Europa waren in Frankreich, waren in Paris zentralisiert, so daß es kaum verwunderlich erscheint, wenn sich das Gesicht der anhebenden italienischen Frührenaissance deutlich von französischem Geist geformt zeigt. Dieses Verhältnis der kulturellen Abhängigkeit erstreckte sich bis auf die Übernahme der Sprache, der provenzalischen nämlich, es dokumentierte sich im Aufgreifen dichterischer Formen und mußte naturgemäß auch im musikalischen Zusammenhange sichtbar werden.
Das Erwachen einer eigenen nationalen Kultur von übernationaler und überzeitlicher Geltung ist, wie immer, so auch im Italien des 13. und 14. Jahrhunderts mit den Gegebenheiten politischer und wirtschaftlicher Art funktionell verbunden. Gewiß ist das Trecento von erbitterten Kriegen erfüllt, gewiß toben die Kämpfe um die Herrschaft in den einzelnen Staaten, die Kämpfe dieser Staaten untereinander und die Streitigkeiten zwischen weltlicher und päpstlicher Macht heißer als je zuvor, aber aus all den Zusammen-

stößen ewiger nationaler Uneinigkeit geht endlich Florenz so gefestigt hervor, daß es sich zum unbestrittenen Mittelpunkt des italienischen geistigen Lebens erheben kann. Im Jahre 1347 wagte Cola Rienzi den Versuch, von Rom aus noch einmal die Völker Italiens zu einigen und zu beherrschen, doch war er nach anfänglichem Erfolg zu schmählichem Zusammenbruch verurteilt: um die Mitte des 14. Jahrhunderts kommt die Stadt Rom als Rivalin der Republik Florenz nicht mehr in Frage.
Von inneren Unruhen, von den Parteikämpfen der Bianchi und Neri zerrissen, durch den fast ununterbrochenen Krieg mit Pisa in Anspruch genommen, von der Pest am grausamsten getroffen, kann sich Florenz dennoch kulturell behaupten, weil es sich zu einer Finanzmacht von ungeheurem Ausmaß entwickelt hat. Der moderne Staat hat hier seinen Anfang; das Bankwesen wird in dieser Zeit so grundlegend ausgestaltet, daß es noch heute seine gesamte Terminologie von dort bezieht; eine Zunftordnung von größter Genauigkeit wird aufgebaut. Das Aufblühen der Zünfte läßt auf eine demokratische Tendenz schließen, und in der Tat muß wohl die Staatsform des damaligen Florenz eine plutokratische Demokratie genannt werden. Der Handel, der auch wiederum stärkstens mit Paris verknüpft war, nahm bisher unerhörte Dimensionen an. Reich an Wechselfällen stellt sich das Bild dieses Staatswesens dar. Die politische Unsicherheit einerseits, auf der anderen Seite die sanguinische Brutalität des herrschenden Renaissancemenschen schufen eine Atmosphäre, die ständig mit Explosionsstoffen gefüllt war. Eine Periode glänzenden Reichtums wurde nach kurzer Frist durch Bankrotte von phantastischer Tragweite abgelöst. Wie man indes die Dinge betrachtet, immer ergibt sich der Tatbestand einer ungeheuren Vitalität. Wenige Epochen der europäischen Geschichte waren so geeignet, den Boden für die Aufzucht einer Hochkultur abzugeben wie das florentinisch-italienische Trecento.
Doch waren es sicherlich nicht die äußeren, ökonomischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen allein, die eine Trias von der epochalen Bedeutung der Dante, Petrarca, Boccaccio ermöglichten. Florenz war, mit einigen anderen Städten, im Verlauf des 13. Jahrhunderts zur Stätte einer beginnenden italienischen Dichtung, einer selbständigen Malerei, zur Stätte der Frührenaissance also geworden. Der Einfluß Frankreichs war zunächst noch mächtig. Die Troubadourkunst fand stärksten Anklang, große Namen finden sich mit ihrer Kunst in Italien, etwa am Hofe der Este in Ferrara, ein. Die Begeisterung, die sie erwecken, die Nachahmung, die sie herausfordern, ist so groß, daß in der Folge von einer italienischen Troubadourlyrik gesprochen werden kann, die sich sogar des Provenzalischen bedient.
Die allmähliche Emanzipation von der französischen Sprache, die Herausbildung einer eigenen kunstfähigen kennzeichnet in ihrem Endprozeß die Wende des 13. Jahrhunderts. Man mag sich heute noch streiten, ob des heiligen Franz von Assisi berühmter Cantico del Sole ursprünglich in fran-

zösischen Worten erdacht war, man mag aus einer Kanzone eines unbekannten Meisters dieser Zeit, in der sich französische, lateinische, italienische, ja spanische Elemente seltsam verbinden, ersehen, wie schwierig die Abwehr fremder Einflüsse gewesen ist — zu Beginn des Trecento ist, unter starker Mitwirkung der hohen Kultur am sizilischen Hofe Friedrichs des Zweiten, eine italienische Volkssprache, die lingua parlata, klar herausgebildet. Den Schlußstein dieser Entwicklung setzte Dante in dem klassischen Italienisch seiner »Divina Comedia«.

Völlig mißverständlich und unzureichend ist nun jene Anschauungsweise, die «Renaissance« mit »Wiedererwachen der Antike« übersetzt und glaubt, mit einer so farblosen Benennung den geistigen Tatbestand der Renaissance umrissen zu haben. Die Besinnung auf die kulturellen Leistungen der griechischen und römischen Epoche ist eben keineswegs das allein kennzeichnende Merkmal der italienischen Renaissance, vielleicht nicht einmal das wesentliche. Auch ist diese Besinnung ja nie ganz verschüttet gewesen. Die Frührenaissance ist vielmehr zu definieren als das Erwachen einer bodenständigen Kultur, die allerdings mit der ganzen Lebendigkeit einer jungen Kultur die Besitztümer einer älteren sich zu eigen macht. Das wichtigste Ergebnis dieser Entwicklung war die Herausbildung der lingua parlata, der florentinisch-italienischen Volkssprache; und als deren Vollender reicht Dante, der als Vermittler zwischen zwei Zeitaltern angesehen werden darf, in die Renaissance hinein. So nennt ihn Sacchetti: lo eccellentissimo poeta volgare. Dagegen weist der weltanschauliche Habitus der Comedia viel mehr nach rückwärts; dieses Werk stellt (nach den höchst geistvollen und einleuchtenden Darlegungen Viktor Klemperers) weltanschaulich weit mehr den krönenden Abschluß des scholastischen Mittelalters als den Anfang der neuen Zeit dar.

Die musikalische Ausbeute der »Comedia« ist gering; die Andeutungen sind spärlich und allgemeiner Natur. Erwähnt wird dort der Musiker Casella, den man als Komponisten des späten 13. Jahrhunderts auch sonst genannt findet. Daß er, wie auch andere, uns nicht bekannte Musiker Gedichte Dantes vertont hat, wird überliefert (so auch von Boccaccio in seiner »Vita di Dante«). Daß Dante auch selbst ein gebildeter Musiker und ausübender Komponist gewesen sei, wird behauptet. Jedenfalls sind seine Gedichte im damaligen Florenz viel gesungen worden, ja volkstümlich gewesen. Ein stichhaltiger Beweis dafür findet sich in den »Novelle« des Sacchetti. Dort wird (novella 114) berichtet, wie Dante einen Schmied bei der Arbeit singen hört, der ein Gedicht von Dantes Erfindung singt, es aber willkürlich verändert, Worte hinzufügt und ausläßt. (Il fabbro cantava il Dante, come si canta un cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appicando.) Der Meister tritt in die Schmiede ein, ergreift den Hammer und andere Werkzeuge und wirft sie auf die Straße. Vom Schmied mit nicht mißverständlicher Gebärde befragt, ob er verrückt sei, antwortet er: se tu non vuogli, che io guasti le cose

tue, non guastare le mie. Tu canti il libro, e non lo di'com' io lo feci. Eine ähnliche Begebenheit vermeldet eine andere Novelle. In beiden Fällen ist zu beobachten, daß lediglich vom Text die Rede ist: cantavano con muovi volgari il *libro* suo. Verwunderlich wäre es auch, daß Boccaccio, der sich doch in seiner Biographie als getreuer Hymniker seines Gegenstandes erweist, von der musikalisch-kompositorischen Fähigkeit Dantes nichts erzählt hat. Im übrigen ist die Personalunion von Dichter und Komponist durchaus nicht außergewöhnlich in jener Zeit: im Falle Landino ist sie bezeugt.
Die Entdeckung der eigentlich florentinischen Periode der Musik im 14. Jahrhundert ist in vollem Umfang Johannes Wolf zuzuschreiben. Bis zu dem Zeitpunkt, da er, im Verfolg seiner Notationsstudien, die Musik im Umkreis Francesco Landinos zugänglich machte, war über diese Epoche nichts Nennenswertes bekannt, nichts jedenfalls, das geeignet gewesen wäre, die große und spezielle Bedeutung jenes Stiles ins rechte Licht zu rücken.
Von nur geringer Wichtigkeit ist die Rolle der Kirchenmusik im italienischen Trecento. Es finden sich in den Codices neben einer recht erheblichen Anzahl weltlicher Stücke nur sehr wenige geistliche Kompositionen, und sie erweisen sich als in der Faktur deutlich von der mehrstimmigen weltlichen Musik beeinflußt. Man trifft auf beiden Gebieten die gleichen Namen, wie ja überhaupt anscheinend damals das Komponieren weltlicher, erotischer Texte mit der Würde eines Organisten an einer großen Kirche sich ohne Reibungen verbinden ließ. So war auch Landino, der führende Meister der Zeit, Domorganist zu Florenz.
Die florentinische Ars nova ist also in der Hauptsache weltliche Musik, Gesellschaftsmusik. Gerade darin liegt die fundamentale Bedeutung der Epoche, daß hier zum erstenmal eine weltliche mehrstimmige Musik von klar fixierter Eigenart hervortritt. Gewiß hat es auch im 12. und 13. Jahrhundert eine volkstümliche nichtkirchliche Musik gegeben; sie wurde am reinsten von der französischen Troubadour- und Trouvèremusik repräsentiert, und von ihrem zweifellosen Einfluß auf die italienische Kunstübung war schon die Rede. Doch ist die Neuartigkeit der Trecentokunst in der Faktur des Satzes, in der Anwendung der Texte, in der Verbindung von vokal und instrumental, nicht zu übersehen.
Die Musik ist stark textgebunden. Die Literatur stellt sich, wie das Zeitalter überhaupt, als realistisch, weltfroh, hedonistisch und keineswegs aszetisch dar. War Weltflucht die typische Grundhaltung des Mittelalters, so gibt sich das Wesen der Renaissance als Weltbejahung kund. Sinnenfreudigkeit, die aber durch höchste Geistigkeit sublimiert ist, spricht aus allen Äußerungen, am deutlichsten natürlich aus denen der Literatur. Alle Kunst ist gesellschaftlich gebunden, und zwar ist es neben der Gesellschaft der Höfe mehr noch die der begüterten Adligen und Bürgerlichen, in der das Kunstwerk seinen Widerhall findet. Es steht zu erwarten, daß tiefergehende

Einblicke in die soziologische Struktur des Zeitalters auch neue Erkenntnisse über das Wesen ihrer Musik zeitigen werden. Denn über das oft irreführende Faktum der Noten hinaus wird für die historische Einsicht die Frage von entscheidender Wichtigkeit sein, wer die Spieler und wer die Hörer waren.

Drei Formen gesellschaftlicher Musik sind es, die sich im Verlauf der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts herausbilden und schließlich als unterscheidbare, wenn auch nicht immer klar fixierte Formtypen vorliegen: Madrigal, Ballata, Caccia. Während das Madrigal und die Ballata ihre Beziehungen zu den entsprechenden Formen der französischen weltlichen Musik (Pastourelle, Rondeau, Ballade) vielfach erkennen lassen, ist die Caccia sowohl textlich als musikalisch anscheinend eine originale italienische, mit französischen Vorbildern nur indirekt zusammenhängende Neubildung.

Madrigal wie Ballata sind musikalisch von der poetischen Form abhängig, eine eigentlich musikalische Form ist nicht erkennbar, diese bleibt vielmehr an das Reimschema des Gedichtes gebunden. Gemeinsam ist beiden die Anwendung eines Refrains, der bezüglich des Reimes zu den übrigen Zeilen des Gedichtes einen Gegensatz bildet; doch liegt das wesentliche Unterscheidungsmerkmal darin, daß das Madrigal einen meist zweizeiligen, stets reimgleichen Refrain (das sogenannte Ritornello) einmalig als Abschluß bringt, während die Ballata einen Refrain (die sogenannte Ripresa, die in jeder Strophe wiederholt wird) von zwei bis vier, nicht notwendig reimgleichen Zeilen am Anfang aufweist.

Wie nicht anders zu erwarten, hat das Bewußtsein des erwachenden nationalen Sprachgefühles neben der üppigen dichterischen Produktion auch eingehende Äußerungen einer metrischen Theorie gezeitigt. Diese ist in jeder Hinsicht aufschlußreich, da sie sich keineswegs als kunstfremde Spekulation darstellt, sondern lediglich Formulierungen von Regeln bietet, die dem lebendigen Kunstwerk entnommen werden. Die beiden wichtigsten Quellen der theoretischen Literatur sind der »Trattato delle Rime volgari« des Antonio da Tempo und der »Trattato de li Rithimi volgari« des Gidino da Sommacampagna. Beide beginnen mit einer ausführlichen Beschreibung des Sonettes. Es erscheint in hohem Grade auffällig, daß nicht eine einzige Vertonung eines Sonettes, also der beliebtesten und wahrscheinlich statistisch häufigsten Dichtform bekannt geworden ist. An zweiter Stelle behandeln beide Theoretiker die Ballata. Da Tempo definiert so: ... et primo notandum est, quod ideo appellantur ballatae, quia fiunt ut plurimum gratia amoris venerei; et aliquando in ipsis apponuntur per rithimantes verba moralia notabilia, quod fit ad bene esse et ad prolationem eius quod in sententia ipsarum dicitur. Wenn auch kaum einzusehen ist, wieso die Etymologie des Wortes Ballata begründend sein soll für deren zumeist erotischen Inhalt, so lehrt doch die Kenntnis vieler Balladentexte, daß die Liebe der vornehmlichste Gegenstand

dieser Gedichte ist, wodurch sie sich indessen in vielen Fällen nicht allzu deutlich von den Madrigalen unterscheiden. Das Formprinzip der Ballata ist stets das gleiche: ihre Strophe zerfällt in vier Teile (repilogatio, prima mutatio, secunda mutatio, volta), deren Einheitlichkeit dadurch erzielt wird, daß der abschließende Teil in Reim und Silbenzahl dem als ersten Teil vorangestellten Refrain (repilogatio) entspricht. Da die beiden Mutationen ganz gleich gebaut sind, da Repilogatio (auch represa geheißen) und Volta zumindest dieselbe Verszahl und ihre Verse die gleiche Silbenzahl haben, so pflegen die Musiker in der Ballata nur zwei Teile, nämlich die Represa und die erste Mutatio zu komponieren; zweite Mutatio und Volta bringen musikalische Wiederholungen. Diese Regeln erleiden bisweilen eine Ausnahme, nämlich die, daß für die Volta eine neue Musik komponiert wird. Die musikalische Strophenform wäre in solchen Fällen darzustellen als:

A B (b+b) C

während für die gewöhnliche musikalische Form der Ballata das Schema heißt:

A B (b+b) A.

Auch das Madrigal kommt in verschiedenen Formen vor, und zwar finden sich zwei Typen, die in einem wesentlichen Punkt unterschieden sind: das Madrigal mit und das ohne Ritornell. Von den Musikern wird offensichtlich das Madrigal mit einem zweizeiligen Ritornell bevorzugt. Der Hauptteil besteht aus beliebig vielen, meist aber aus zwei bis drei dreizeiligen Abschnitten (Terzinen), die an Silbenzahl stets untereinander gleich sind, so daß sich die Komposition auf den ersten Abschnitt beschränkt. Ein Madrigal ohne Ritornell wäre demnach musikalisch einteilig; das gebräuchliche Madrigal mit Ritornell erhält eine neue Melodie für die zwei Zeilen des Ritornells, ist also zweiteilig. Was die Textverteilung auf die beiden Kompositionsabschnitte betrifft, so ist es klar, daß für die Terzinen die erste Melodie wiederholt angewandt wird, die Ritornellzeilen aber mit dem zweiten Teil der Komposition den Abschluß bilden.

Die Caccia ist eine freiere Form der Dichtung; sie ist weder an ein strenges metrisches noch an ein Reimschema gebunden; auch in ihr findet sich häufig ein abschließender reim- und silbengleicher Zweizeiler als Ritornell. Ursprünglich, wie der Name besagt, reine Jagdpoesie und als solche von bewegtem Inhalt, nimmt sie später auch andere turbulente Begebenheiten zum Gegenstand. Berühmt und in der Tat erstaunlich durch ihre drastische Realistik ist jene Marktszene »Cacciando per gustar«, komponiert von dem päpstlichen Sänger Zacharias, in der das Anpreisen der Waren, das Feilschen der Händler, das ganze bunte Treiben eines Marktes treffend dargestellt wird. Die Benennung »Caccia« hat indessen auch eine musikalische Bedeutung, die Stimmen der so benannten Komposition »jagen« sich gewissermaßen: ihre musikalische Form ist die des strengen Kanons.

Diese drei Formen also, Typen einer diesseitsfrohen Dichtung von farbigster Mannigfaltigkeit, bilden das literarische Substrat der Trecento-Musik. Diese selbst, meist zweistimmig, recht häufig aber auch dreistimmig, liegt uns in einer stattlichen Anzahl von Stücken in mehreren Codices vor. Um es richtiger zu sagen: die Noten sind uns überliefert, nicht die Musik. Die Diskrepanz zwischen dem gegebenen Notenbild und der klingenden Musik, die durch jenes nur ganz unzulänglich festgelegt ist, wird um so spürbarer, je weiter man die Musikgeschichte zurückverfolgt. Kaum ein anderes Zeitalter ist jedoch hinsichtlich der Aufführungspraxis so unerforscht (und vielleicht unerforschlich?) wie eben das italienische 14. Jahrhundert. Das muß verwunderlich erscheinen, weil man doch in einer Periode realistischer Dichtung aus den literarischen Quellen Aufklärung erwarten dürfte. Und tatsächlich sind die Romane, Novellen, Gedichte der Zeit überreich an Schilderungen der Musik und ihrer Darbietung. Wie unentbehrlich die Musik für gesellschaftliche Veranstaltungen aller Art war, geht aus den Werken der Schriftsteller, etwa aus dem Decamerone oder dem Paradiso degli Alberti, klar hervor. Man entsinnt sich, daß die heiteren Anhänger Epikurs in Boccaccios Decamerone die Abendstunden nach Beendigung der Erzählungen täglich der Musik widmen, dem Gesang, dem Instrumentenspiel, dem Tanz. Auch im Paradiso degli Alberti, der überhaupt als typischer Gesellschaftsroman ein höchst aufschlußreiches Dokument darstellt, ist viel von Musik und insbesondere von der Kunst des berühmtesten Meisters Landino, der dort auch selbst auftritt, die Rede. Und dennoch scheint es, daß alle diese Angaben, konfrontiert man sie mit dem Tatbestand der Kompositionen, eher verwirrend als aufklärend wirken. Eines der strittigsten Probleme der älteren Musikgeschichte, das der vokalen oder instrumentalen oder gemischten Ausführung der Stimmen, wird hier im stärksten Maße akut. Die Notation gibt darüber keine Auskunft, es sei denn, man wolle die Textierung als Kriterium nehmen. Das ist aber nicht zulässig, denn es steht fest, daß mit Text versehene Stimmen unter Umständen rein instrumental ausgeführt wurden, untextierte hingegen sehr wohl gesungen werden konnten. Eine andere Frage von komplizierter Rätselhaftigkeit, die der Textunterlegung, ist ebenfalls nicht zu übersehen. Als gesichert darf für das Trecento heute die sehr häufige Verbindung vokaler mit instrumentaler Darstellung gelten; die Dichtungen, Miniaturen und andere Bildwerke, auch die Musiktheoretiker, stützen eine derartige Annahme. Die Ausführung im Einzelfall ist völlig ungeklärt; wir müssen eingestehen, daß die Wiedergewinnung einer konkreten Klangvorstellung für diese Musik bisher nicht gelungen ist. Auch steht noch dahin, inwieweit die zahlreichen literarischen Bezeugungen einer musikalischen Praxis sich etwa gar nicht auf die in den Codices überlieferte mehrstimmige Kunstmusik beziehen, sondern vielleicht auf eine vorauszusetzende Volksmusik, die verloren ist, weil sie als im Volke lebendig niemals aufgezeichnet wurde. Eine derartige Mut-

maßung und die daraus zu ziehenden Konsequenzen erscheinen mir unerläßlich.
Hier ist nicht der Ort, diesen verwickelten Problemen nachzugehen. Was aber die weitere, gewiß lohnende Erforschung des oben andeutungsweise behandelten Zeitalters angeht, so werden zwei getrennte Wege einzuschlagen sein: einmal der einer genauesten Analyse der gegebenen Kompositionen, ohne jede Berücksichtigung ihrer kulturellen Bezogenheit (also die phänomenologische Methode); dann aber ein erneutes und auf breiteste Basis gestelltes Studium der kulturellen Umwelt. Von deren fesselnder Vielfältigkeit wenigstens einen vorläufigen Begriff zu geben, war die Absicht des vorliegenden Versuches.

MICHAEL PRAETORIUS

VON

RUDOLF GERBER-BERLIN

Nachdem in der romantischen und neuromantischen Ära die Musikgelehrten, bezeichnenderweise vielfach im Verein mit namhaften Künstlern wie Joh. Brahms, Jos. Joachim u. a. die Werke der großen Musiker vergangener Epochen in einer umfassenden Gesamtausgabe allgemein zugänglich gemacht hatten, wendet sich in neuerer Zeit das Interesse in steigendem Maße den Sternen zweiter Größe zu, ohne dabei diejenigen »Heroen« aus der ferneren Vergangenheit (Machault, Dufay, Okeghem, Josquin) zu übersehen, die noch vor einem halben Jahrhundert zum Teil als mythische Gestalten im Bewußtsein der Nachwelt ein dunkles Dasein fristeten. Im Lauf der Jahrzehnte hat sich aber nun eine Wandlung vollzogen, die den Charakter und den Zweck dieser Veröffentlichungen einst und jetzt schlagend beleuchtet. Während die großen Gesamtausgaben des vorigen Jahrhunderts (J. S. Bachs, Palestrinas, Beethovens, Mozarts u. a.) nicht nur eine wissenschaftliche, sondern in beinahe noch höherem Grade eine künstlerische Angelegenheit, ein Bedürfnis des praktischen Musiklebens darstellten — daher auch die Mitwirkung schaffender Künstler — liegt heutzutage die Herausgebertätigkeit in diesem universalen Sinne ausschließlich in Händen der wissenschaftlichen Musikforschung. Ihr Zweck ist: mit allen Mitteln der philologischen Arbeitsweise einen fehlerfreien, kritisch revidierten Musiktext herzustellen, der in erster Linie der historischen und ästhetischen Erkenntnis des betreffenden Kunstphänomens dienen soll. Die praktische Auswertung dieser Werke ist dabei im besten Falle eine cura posterior, die zunächst nicht ins Auge gefaßt wird. Rechnet man noch den Umstand hinzu, daß gleichzeitig mit den genannten, älteren Gesamtausgaben Bachs und der

übrigen Meister die darin enthaltenen Werke als für den praktischen Gebrauch bearbeitete Einzeldrucke (Partitur und Stimmenmaterial) in die Öffentlichkeit drangen, während die neueren Gesamtausgaben lediglich in Partiturform erscheinen, vielfach beschwert mit ausgedehnten wissenschaftlichen Kommentaren, so hat man den Charakter, die Bedeutung und Bestimmung der im Laufe der letzten 80 Jahre erschienenen Gesamtausgaben vollkommen umrissen. Die neueren Gesamtausgaben haben tatsächlich, so wie sie vorliegen, für die praktische Musikübung keinerlei Bedeutung, sie dienen lediglich wissenschaftlichen Zwecken. Dies ist ohne Zweifel ein beklagenswerter Zustand, denn unter den Veröffentlichungen im Rahmen der neueren Gesamtausgaben befindet sich eine große Anzahl der bedeutendsten Schöpfungen, die eine wertvolle und fruchtbringende Bereicherung unseres Musiklebens darstellen würden, wenn dafür Sorge getragen wäre, daß sie in weitere Schichten der musikalisch-künstlerischen Welt gelangen könnten und nicht lediglich ein mehr oder minder wissenschaftliches Zunfteigentum blieben.
Unter den jüngsten will nun die, seit wenigen Monaten im Erscheinen begriffene »Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius« eine rühmliche Ausnahme machen.*) Ihr Herausgeber hat sich zum Ziele gesetzt, nicht nur einen, mit allen Mitteln der wissenschaftlichen Editionstechnik sorgsam revidierten Neudruck der Werke des ehemaligen Wolfenbütteler Hof apellmeisters zustande zu bringen, sondern gleichzeitig den musizierenden Kreisen, insbesondere den Chorvereinigungen die Möglichkeit zu bieten, die einzelnen Werke praktisch auszuführen. Diesem Zwecke dient zunächst die Art der *Notierung*. Während in den meisten übrigen Gesamtausgaben die alten Schlüssel, deren Kenntnis heutzutage vielfach abhanden gekommen ist, beibehalten werden, verwendet die Neuausgabe der Praetorius-Werke die heute vorwiegend gebräuchlichen Schlüssel (Violin- und Baß-, in selteneren Fällen den Altschlüssel), um das Notenbild von vornherein auch dem musizierenden Laien genießbar und verständlich zu machen.**) Die Ausgabe soll überhaupt ganz allgemein, wie der Herausgeber einleitend bemerkt, »in der Form der Niederschrift alle von der Seite des praktischen Gebrauches zu stellenden Ansprüche befriedigen«. Dazu gehört ja auch die moderne Partituranordnung, die Beifügung zweifelhafter Versetzungszeichen, die Rechtschreibung des Textes u. a. Um aber die praktische Ausführbarkeit voll zu gewährleisten, werden neben der Partiturausgabe im Bedarfsfalle Auszüge und Einzelstimmen, in einer für den praktischen Gebrauch stilgemäßen Bearbeitung hergestellt. Es ist lebhaft zu wünschen, daß dieser Bedarfsfall recht häufig eintreten möge, denn die Werke dieses genialen Stürmers und Drängers, der seiner Zeit in so hohem Maße aus der Seele

*) In Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Wilibald Gurlitt herausgegeben von Friedrich Blume, Verlag G. Kallmeyer-Wolfenbüttel.
**) Die originale Schlüsselstellung wird natürlich im angehängten Revisionsbericht jeweils mitgeteilt.

gesprochen hat, indem er ihr Sehnen und Wollen in Klängen verkündigte, bedeuten für die Kunst der Gegenwart ungleich mehr, als man bisher anzunehmen geneigt war, falls man überhaupt diese Frage je ernsthaft erwogen hat. Kannte man doch selbst in wissenschaftlichen Kreisen lange Zeit nur den *Theoretiker* Praetorius, den Verfasser des *Syntagma musicum*, jenes dreibändigen, ungemein wertvollen Musikkompendiums, in dem der Meister seine musikgeschichtlichen (1. Bd. 1615), instrumententechnischen (2. Bd. 1619), sowie formgeschichtlichen und aufführungspraktischen Kenntnisse und Erfahrungen (3. Bd. 1619) niedergelegt hat.*) Die verhältnismäßig wenigen, im Neudruck erschienenen Chorsätze, unter denen das berühmte »Es ist ein Ros' entsprungen«, eine gewisse Volkstümlichkeit erlangt hat, konnten dagegen keine umfassende Vorstellung von der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung des *Musikers* Praetorius verschaffen. Hierüber wird man erst positive Urteile fällen dürfen, wenn seine Werke in extenso vorliegen und wenn sie im Sinne ihres Schöpfers wieder zum Klingen gebracht worden sind. Vorgreifend soll hier nur ein knappes Bild der künstlerischen Persönlichkeit gezeichnet werden, das die wesentlichen Züge hervorhebt und die Bedeutung des Meisters für unser heutiges Musikleben und Kunstempfinden klarzustellen versucht.

Für die innere Entwicklung des jungen Praetorius, der im Jahre 1571 in Creuzberg (Thüringen) geboren wurde,**) ist ohne Zweifel seine Herkunft aus einem streng lutherischen Pastorenhaus in hohem Grade richtunggebend gewesen. Der Knabe wurde durchaus im altprotestantischen Geiste erzogen, sowohl im Elternhause als auch auf der Lateinschule in Torgau, wohin er im Jahre 1581 kam. Die Glaubenskämpfe und kirchlichen Streitigkeiten zwischen einer beginnenden Orthodoxie und der individuellen Glaubensfreiheit des wahren Luthertums, die dem Vater Praetorius, eben auf Grund seines zähen Festhaltens an der Lutherschen Überzeugung von der »Freiheit eines Christenmenschen« so viel Ungemach bereitet hatten, daß er schließlich in der Verbannung sterben mußte, mochten das leicht entzündbare Gemüt des Knaben schon früh im reformatorischen Geiste beeinflußt haben.***) Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Zerbst, wo er das Gymnasium besuchte, bezog Praetorius als Dreizehnjähriger die Universität Frankfurt a. O., um daselbst seinen Bildungsdrang zu stillen, der sich auf alle Wissenszweige erstreckte. In dieser Stadt hören wir auch zum erstenmal von seiner musikalischen Wirksamkeit als Organist an der Marienkirche. Es darf nicht

*) Der 2. Band, dessen Beschreibungen W. Gurlitt zu dem Plan der bekannten Praetorius-Orgel in Freiburg i. B. anregten, erschien im Neudruck als 13. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung; den 3. Band (hochbedeutsam für die zeitgenössische Aufführungspraxis) gab E. Bernoulli (C. F. Kahnt, Leipzig 1916) neu heraus.

**) Mit einem gewissen Stolz nennt er sich stets einen Creuzbergensis und führt die Initiale des Geburtsortes seinen Monogrammbuchstaben bei: MPC.

***) Vgl. die breit angelegte, leider noch nicht vollendete Biographie des Meisters von W. Gurlitt (Leipzig 1915, Breitkopf & Härtel).

übersehen werden, daß nach seinem Eintritt in die Hofkapelle des nachmaligen Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, der damals noch als Bischof von Halberstadt auf Schloß Grüningen residierte (1589), Praetorius lange Jahre hindurch ebenfalls als »Kammerorganist« tätig war, bis ihn der Herzog im Jahre 1604 zum »Capellae-Magister« der Wolfenbütteler Hofmusik ernannte und ihm damit alle Machtbefugnisse übertrug, die einem solchen zukamen. In dieser Stellung wirkte er als Organisator, Komponist und mit der Herausgabe seiner eigenen Werke beschäftigt bis zu seinem im Jahre 1621 erfolgten Tode.

Gurlitt hat mit Nachdruck auf die Erscheinung hingewiesen,*) daß die musikalische Entwicklung des Meisters von der Orgel her ihren Ausgangspunkt genommen hat, und es läßt sich unschwer feststellen, daß sein künstlerisches Schaffen, der spezifische Charakter seiner Chormusik durch die Beschäftigung mit diesem Instrumente in weitgehendem Maße bestimmt wurde. Redet doch Praetorius selber in begeisterten Worten »von der Dignität und Vortrefflichkeit der Orgeln«.**) Denn dieses »vielstimmige, liebliche Werk begreift alles in sich, was etwa in der Musik erdacht und komponiert werden kann, und gibt so einen rechten natürlichen Klang, Laut und Ton von sich, nicht anders als ein ganzer Chor voller Musikanten, da mancherley Melodeyen von junger Knaben und großer Männer Stimmen gehöret werden. In Summa, die Orgel hat und begreift alle andere Instrumenta musica, groß und klein . . . alleine in sich.«***) Die Machtfülle des Orgelklanges, die man zuerst auf italienischem Boden, in Venedig, in vollem Umfange entdeckt hatte, bestimmt auch den deutschen Meister, das Prinzip der Mixturwirkungen (der unisonen Verstärkung, einfachen und doppelten Oktavierung der Bässe) von der Orgel auf den vokalen Stimmenkomplex seiner mehrchörigen Werke zu übertragen, um damit »in pleno choro eine prächtige Harmoniam« zu erzielen. Die ausführlichen aufführungspraktischen Erörterungen im 3. Band seines Syntagma sowie eine Reihe der wertvollsten Vorreden desselben Inhaltes zu den praktischen Werken, geben uns Aufschluß darüber, mit welch großartigen, klanglichen (instrumentalen und vokalen) Mitteln Praetorius diese mehrchörigen Monumentalwerke musiziert wissen wollte. Sie sind es auch, die den Kern seines Schaffens ausmachen. In den ersten fünf Teilen der *Musae Sioniae* (1605 bis 1607), in der *Eulogodia Sionia* (1611), der *Uranochordia* (1613), vor allem aber in der *Polyhymnia caduceatrix* (1619), dieser Riesenschöpfung mit Gesängen bis zu 24 realen Stimmen huldigt Praetorius ausschließlich dem konzertierenden wechselchörigen Stil, der die einzelnen, nach Möglichkeit auch *räumlich* getrennten Chorgruppen gegen- und miteinander führt, sie bald solistisch zerteilt, bald zu einheitlichen Gesamtwirkungen verbindet. Nach venezianischem

*) A. a. O., S. 119.
**) Synt. mus. II (Neudruck), S. 97.
***) A. a. O., S. 100.

Vorbild türmt er hier ein Akkordmassiv auf das andere und rückt damit die Klänge gleichsam körperhaft ins Atmosphärisch-Räumliche. Und doch ist diese Musik in gewissem Sinne geistiger, sublimer, als die zeitgenössische italienische Kunst Gabrielis u. a. Sie gewährt dem sinnlichen Element nicht den breiten Raum, den es dort einnimmt. Den wahren Grund hierfür darf man wohl darin suchen, daß die Seele der weitaus meisten dieser Kunstwerke der *protestantische Choral* ist. Die Durchdringung des Chorals, dieses poetischen Symbols evangelischer Frömmigkeit, mit dem klanglichen Kolorismus italienischer Akkordik ist ein Ausdruck dafür, wie Praetorius bestrebt ist, religiöse Gefühle in ein weltliches, sinnenfreudiges Gewand zu kleiden, und andererseits die Welt der sinnlichen Erscheinungen, die Farbenpracht südlicher Kunst durch die Verschmelzung mit der lutherischen Choralweise zu adeln, gleichsam zu heiligen. In diesem Bestreben berührt sich Praetorius in hohem Maße mit einer mächtigen Strömung im heutigen Geistesleben. Wenn auch die Formen auf beiden Seiten verschieden sind und wenn selbst in neuerer Zeit noch vielfach die extremen Gegensätze elementarer Sinnlichkeit und religiöser Inbrunst oder höchster Vergeistigung allzusehr aufeinanderprallen, so sind doch schon alle Anzeichen vorhanden, daß in nicht allzu ferner Zeit eine Erneuerung und Gesundung unseres Kunst- und Kulturlebens überhaupt in dem Sinne zustande kommen wird, daß eine echte und wahrhafte Hingabe und Frömmigkeit die sinnliche Welt durchdringt, bejaht und zugleich veredelt. Das ist es, was uns heute die Kunst des Wolfenbüttler Archi-Musicus näher denn je rückt, in dessen bedeutendsten Schöpfungen die Einheit von sinnlicher Machtfülle und religiösem Ernst einen vollendeten Ausdruck gefunden hat. Dazu kommt noch eine weitere Eigentümlichkeit, die dem modernen, auf eine geschlossene Sinfonik gerichteten musikalischen Gestalten vielfach verwandt ist. Praetorius bevorzugt die mehr- und vielstimmige Komposition, teils in akkordischer, teils in polyphoner Satzweise, unterschiedlich zum Erklingen gebracht durch Instrumente und Singstimmen, die nach den Aufführungsgepflogenheiten der Zeit auch ausgewechselt werden können. Seine Werke besitzen demnach einen vorwiegend *chorisch-geschlossenen* Charakter, der selbst die Art des Konzertierens bestimmt (gruppenweises Gegenübertreten). Erst in den letzten Lebensjahren, nachdem er sich bereits in seinem Syntagma musicum (3. Bd. 1619) mit der »neuen italienischen Invention« des generalbaßbegleiteten Sologesanges theoretisch auseinandergesetzt hatte, versuchte Praetorius in den beiden Spätwerken: *Polyhymnia exercitatrix* (1619) und *Puericinium* (1621) die italienische Manier nachzuahmen, wobei er sich aber erheblich mehr an den reaktionären Viadana als an den Neuerer Caccini oder gar an den Klassiker des monodischen Stils, Monteverdi, anschloß.*) Praetorius läßt hier die Einzelstimme niemals im Sinne des florentinischen *stile*

*) Vgl. F. Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925). S. 56ff.

recitativo hervortreten, sondern schließt sie mit den übrigen zu einem chorischen Ganzen zusammen. Das Einzelne ist bei ihm noch in hohem Grade renaissancemäßig an den Totalvorgang gebunden, in den ganzen Stimmenkomplex als dienendes Glied einbezogen, es tritt noch nicht mit der subjektiven Gewalt und der rhetorischen Gebärde der zentralen Barockkunst zutage. Und doch hat Praetorius nicht wenig dazu beigetragen, diesem Kunstempfinden auf deutschem Boden den Weg zu bereiten, indem er seine Landsleute mit den technischen Neuerungen der italienischen Monodisten vertraut machte und ihnen erklärte, wie die wichtigste Grundlage der monodischen Praxis, »der Generalbaß, Bassus continuus oder Bassus pro organo zu verstehen, derselbige auch zu tractieren und zu gebrauchen« sei.*)

Ein flüchtiger Blick sei noch auf die reine Instrumentalmusik geworfen. Neben wenigen Orgelsätzen,**) die für die Geschichte der Orgelchoralbearbeitung von derselben überragenden Bedeutung sind wie die textierten Choralparaphrasen, kommt namentlich eine große Tanzsammlung in Frage, *Terpsichore* betitelt (1612)***) mit weit über 300 Tänzen zu 4—6 Stimmen im akkordisch-homophonen Stil, die den Typus des Gebrauchstanzes um 1600 darstellen, im Gegensatz zu den satztechnisch wesenlich komplizierteren Tanzformen J. H. Scheins, Peurls u. a., die vorwiegend zur Spielmusik der Collegia musica gehören, mithin Kammermusik sind. Die Melodien dieser Tänze entnahm Praetorius französischen Tanzsammlungen, während er den mehrstimmigen Satz in den meisten Fällen selbst dazu schrieb. Weit entfernt von aller Eintönigkeit, zeigen sie ein reiches melodisches und harmonisches Leben; sie verdanken dies »dem Geist ihrer Zeit, deren drängende Lebenskraft sich nie in formaler Gleichförmigkeit erschöpfte, sondern stets zu neuen Gestaltungen trieb«.†) Sie eignen sich daher, namentlich auch angesichts ihrer technischen Anspruchslosigkeit, ganz besonders als Vortragsliteratur unserer heutigen Schülerorchester.

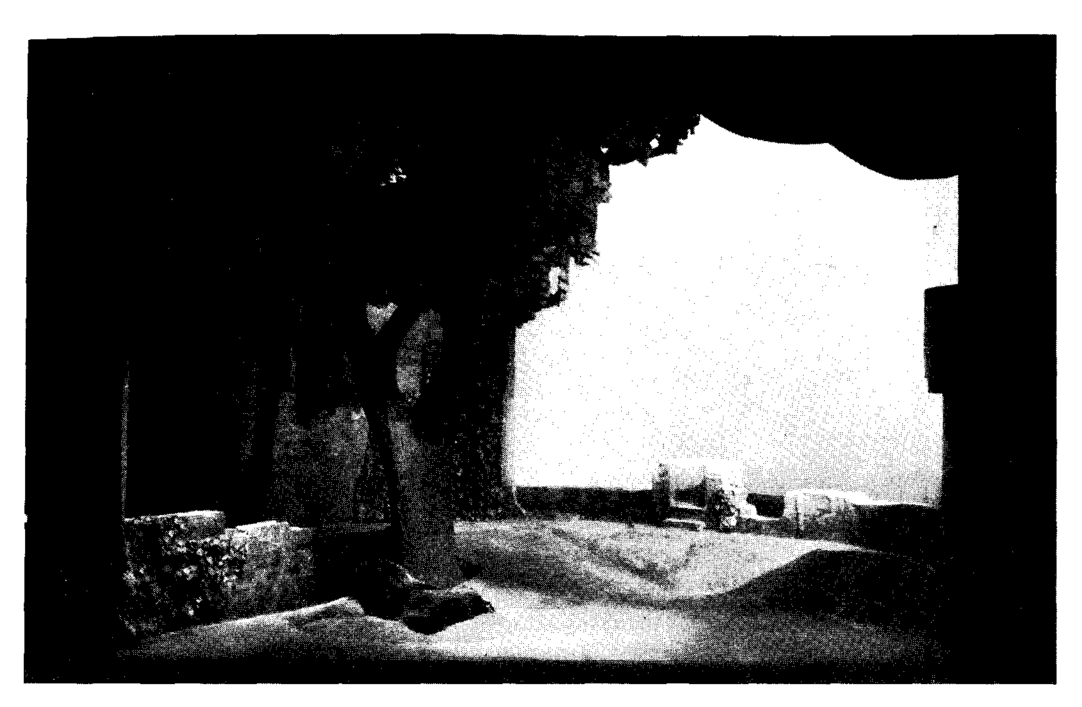
Auf die Bedeutung der bereits erwähnten theoretischen Schriften von Praetorius, deren hoher Wert längst erkannt, bisher aber keineswegs in vollem Maße praktisch verwertet worden ist, braucht nicht mehr im einzelnen hingewiesen zu werden. Sie sind es in der Hauptsache, die die Aufmerksamkeit unserer Zeit zuerst wieder auf Praetorius gelenkt haben. Es ist deshalb um so mehr zu begrüßen, daß Musiker und Musikgelehrte nunmehr nach langem Harren auch in das gesamte künstlerische Schaffen des Meisters einen Einblick gewinnen, und es ist zu hoffen, daß die im Erscheinen begriffene Gesamtausgabe in breite Schichten unseres Volkes dringen möge, damit die monumentalen Schöpfungen des Wolfenbütteler Kapellmeisters im Musikleben unserer Zeit bald eine »fröhliche Urständ« feiern dürfen.

*) Synt. mus. III (Neudruck), S. 98ff.

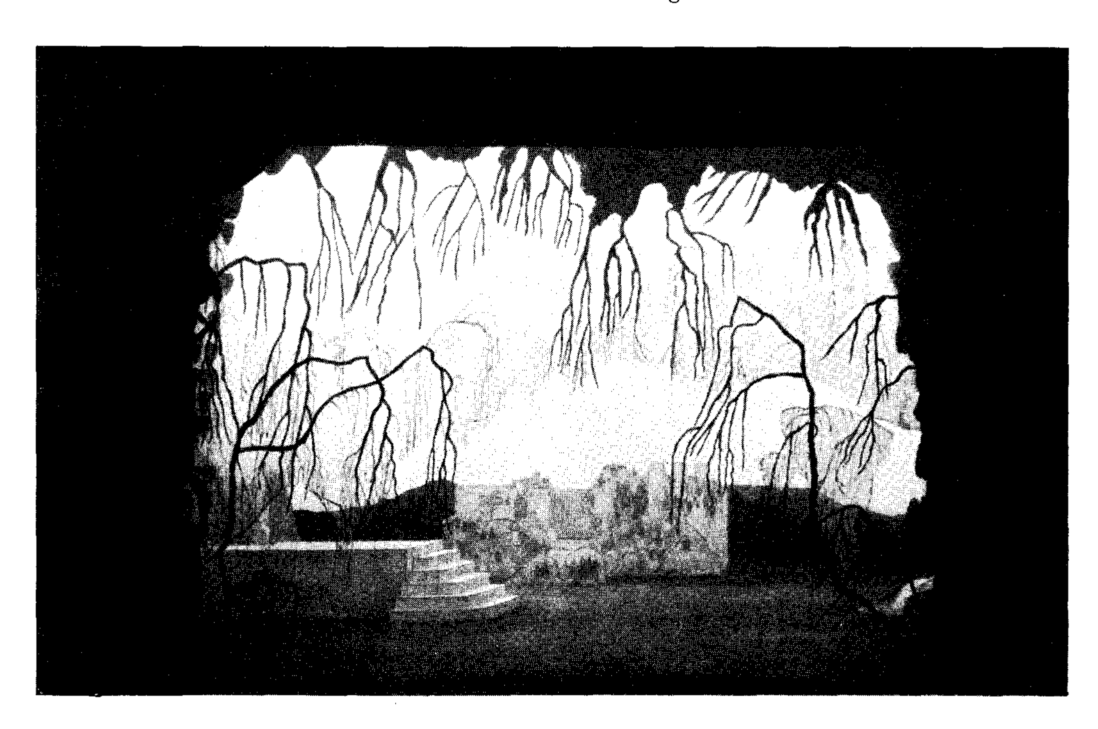
**) In *Hymnodia Sionia* (1611) und *Musae Sioniae*, VII. Teil (1609); einige Neudrucke im Archiv für Musikwissenschaft III (1921), S. 137ff. von W. Gurlitt herausgegeben.

***) Eine Auswahl gab F. Blume bereits 1927 bei Kallmeyer-Wolfenbüttel in Partitur und Stimmen heraus.

†) F. Blume im Vorwort zu der Auswahlsammlung (S. 3).



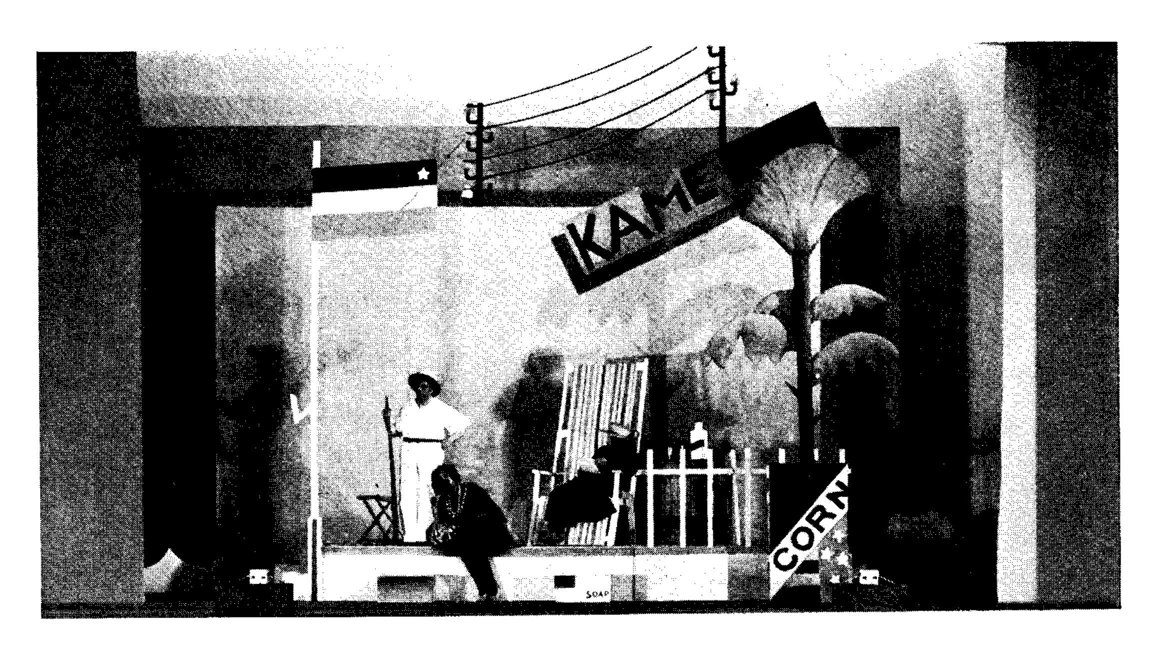
Tristan und Isolde: Tristans Burg Kareol



Parsifal: Heide (Zweiter Aufzug)

Bayreuther Festspiele 1928

Aufnahmen von Photo-Ramme, Bayreuth



In zehn Minuten
Kammeroper von Walter Gronostay



Tuba mirum
Kammeroper von Gustav Kneip

Bühnenbilder der Uraufführungen in Baden-Baden 1928

Aufnahmen von Hugo Kühn, Baden-Baden

DIE SOZIALE STELLUNG DES SCHAFFENDEN MUSIKERS

VON

W. STEINHAUER-BERLIN

Es ist ein eigenartiges Ding um das, was man die Gesellschaft oder auch genauer »die gute Gesellschaft« nennt. Zu allen Zeiten hat man unter der höchsten Gesellschaftsschicht diejenigen Menschen verstanden, in deren Händen die größte Macht lag; aber im Lauf der Jahrhunderte sind Menschen der verschiedensten Art und Gattung dieser Macht teilhaftig geworden. Zu jener Zeit, als die soziale Struktur des Menschengeschlechtes noch durchaus die naturgegebene war, als von einer sozialen Kultur überhaupt noch nicht die Rede sein konnte, in jener prähistorischen Zeit, in die erst die moderne Mythenforschung einiges Licht zu bringen versucht, war sicherlich die Frau als Geschlechts- und Muttertier mächtiger und bedeutender als der Mann. Als dann die Kultur äußerer und innerer, materieller und geistiger Art, durch den Mann geschaffen und getragen, immer mehr an Breite und Tiefe wuchs, als der Mensch seßhaft wurde und den Grundbesitz notwendig machte und pflegte, wurde der Mann allmählich mächtiger, und unter den Männern wiederum war der Stärkste der Beste. Bald mußte eine Entwicklung einsetzen, die heute noch nicht abgeschlossen ist: die Scheidung zwischen der geistigen und der materiellen Kultur. Im Mittelalter finden wir auf der einen Seite die Kirche und ihre religiöse Geistigkeit, gemischt mit weltlichen Machtgelüsten, auf der anderen Seite den Staat und seine wirtschaftlich orientierte Gesellschaftsstruktur, durchwachsen von der weltanschaulichen Gottgewolltheit. Die Kirche, die Kultur, das waren der Papst und die Kardinäle. Der Staat, die Zivilisation, das waren der König und die Adligen. Heute sind die Priester als Träger der geistigen Gesellschaft durch die Wissenschaftler ersetzt — wenigstens prinzipiell und faktisch schon zum Teil. Beim Gegenspiel trat an die Stelle der Herrscherpersönlichkeit, die mächtig war durch ihren Grundbesitz und ihre Gefolgsmannen, das Kapital, und wer das Kapital in Händen hat und verwaltet, repräsentiert die Oberschicht der zivilisatorischen Gesellschaft. Landschaftlich haben wir in diesem Zusammenhang heute den Gegensatz zwischen Europa und Amerika. Die Träger der Kultursphäre und somit ihre oberste Gesellschaftsschicht, die führenden Philosophen und Dichter, Geistes- und Naturwissenschaftler sind im wesentlichen Europäer; die Träger des Zivilisationskreises, die führenden Finanzmänner, Großindustriellen, Kaufleute und technischen Erfinder und Wissenschaftler im großen und ganzen Amerikaner. Die höheren Beamten und Beamtinnen des Staates und der Kirche spielen auf beiden Kontinenten ungefähr die gleiche bedeutsame Rolle.

Nach diesem kurzen allgemeinen Überblick, der notwendig war als Voraussetzung für das Folgende, können wir darangehen, die Stellung des schaffenden Musikers, die in der Frühzeit gleichbedeutend ist mit der Stellung des Musikers überhaupt, innerhalb der jeweiligen Gesellschaftsstruktur durch die Geschichte zu verfolgen.
Noch heute kommt es dem vornehmen Orientalen, wenn er nicht schon verwestlicht ist, nicht in den Sinn, ein Instrument selbst in die Hand zu nehmen und für sich selbst Musik zu machen. Dafür hat er seine Angestellten.
Die Stellung der Musiker in der griechischen Antike dürfen wir hier außer acht lassen, denn die Griechen kannten gar keine Musik im eigentlichen Sinne; ihre Musikübung trat völlig in den Dienst von Staat und Kult und war eine ethische oder aber zumindest eine literarische Angelegenheit.
Im alten Rom waren die Musiker und Sänger Sklaven.
Im Frankreich des 11.—14. Jahrhunderts waren die Leute, die die praktische Musik ausübten, die Spielmänner, Minstrels und Jongleure, nichts weiter als die bezahlten Diener und Boten der Troubadoure, der Dichter, die ihrerseits von Rang und hohem Adel oder mindestens Ritterbürtige waren.
Palestrina, der bedeutendste Komponist der katholischen Kirche, galt als Laie weniger als der simpelste Kapellsänger, selbst in seiner Ehrenstellung als Maestro compositore der päpstlichen Kapelle. Mit den Kirchenfürsten verglichen war er eine Null.
Man liest oft sentimental entrüstete Schilderungen der Stellung Mozarts am Hofe des Grafen von Colloredo, Erzbischofs von Salzburg. Dem guten Grafen wird unrecht getan: er war zwar wirklich kein großer Freund der Musik, aber wenn Mozart bei den Dienern zu Tisch sitzen mußte, so war er durchaus gesellschaftlich dort eingereiht, wohin er als Musiker nach jahrhundertealter Ordnung gehörte. Nach seinem Tode kam Mozart ins Armengrab, und man pflegte seine Grabstätte so wenig, wie die Johann Sebastian Bachs.
Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert aber tritt eine seltsame Wandlung ein, die sich natürlich schon lange — seit der Renaissance etwa — vorbereitet hatte. Der Musiker, auch der schöpferische, war bis dahin mehr oder weniger ein Handwerker gewesen, der bei festlichen oder feierlichen Gelegenheiten einen angenehmen und die Lustbarkeit oder Andacht fördernden Ohrenschmaus aufzutischen hatte. Ein Ludwig van Beethoven fühlte sich zum erstenmal als führender Geist; der Kompositeur wurde zum »Tondichter«. Und in der Folge finden wir in immer stärkerem Maße Musikerpersönlichkeiten, die teilhaben an der Kultur des Geistes und die die Problematik der geistigen Kultur in die Musik hineintragen. In direktem Zusammenhange hiermit hebt sich die gesellschaftliche Position des schaffenden Musikers, und als man wenige Generationen später sogar anfing, philosophische Systeme in Musik zu setzen, war die selbstverständliche Konsequenz, daß die Komponisten geehrendoktort wurden und somit offiziell in

die führende Oberschicht geistiger Kulturträger aufgenommen waren. Diese Entwicklung dauerte ungefähr ein Jahrhundert lang und nahm ein Ende mit Schrecken. Aus tausend und tausend Gründen geriet die abendländische Kultur in eine schwere Krisis, und manch einer sah sie schon untergehen. Aber wie der bei jeder Gelegenheit zitierte Vogel Phönix aus der Asche, so erstand bei dem Kulturbeben auf dem uns hier interessierenden Gebiet der Musik eine neue und doch so alte, gesunde Musikästhetik und ein neues und doch so uraltes, gesundes Musikantenbewußtsein, das wieder auf das fundamentale akustische Sinnenphänomen zurückgriff, allen philosophisch literarischen Ballast abstreifte und den Karren, den das romantische Jahrhundert gründlichst verfahren hatte, wieder auf die rechte Straße schob. Die Sache war und ist natürlich einigermaßen schwierig: man kann nicht in einem Jahr wieder gutmachen, was in einem Jahrhundert gesündigt wurde. Im wesentlichen aber bricht sich langsam wieder die Erkenntnis Bahn, daß der Musiker ein Handwerker ist und ohne weltanschauliches Brimborium Werke fürs Ohr schafft, »auff allerley Instrumenten zu sonderbahrer Ergetzung und nicht ohne gratia lieblich und lustig zu gebrauchen«. Somit dürfte auch bald der schwunghafte Handel mit dem Doktortitel sein Ende finden, und dadurch wird der neuerliche Wandel in der gesellschaftlichen Stellung des Musikers charakterisiert werden: mit der früheren Art zum früheren Zustand.

Es mag fast den Anschein haben, als ob hier der Musikerstand mißkreditiert und schlecht gemacht werden sollte, denn heute, im Zeitalter der Maschine, kann man kaum mehr jemandem mit der Bezeichnung »Handwerker« imponieren. Und doch war in keiner Weise eine solche fragwürdige Tendenz oder eine vorgefaßte Meinung bestimmend, sondern es galt nur, die historische und psychologische Wahrheit zu finden. Wenn sich dabei herausgestellt hat, daß die Nachrenaissancezeit und besonders das 19. Jahrhundert die soziale Position des Musikers und Komponisten unsachlich verschob, so sollte jeder Musiker dieses Ergebnis begrüßen, denn er wird dadurch davor bewahrt, daß Anforderungen an ihn gestellt werden, denen er seiner Natur nach nicht genügen kann und will. Gerade zu einer Zeit, in der die Zivilisation den Trumpf der Maschinenleistung ausspielt, gewinnt das persönliche Kunsthandwerk besonderes Gewicht. Wie auch immer die gesellschaftliche Einordnung des schaffenden Musikers sich gestalten mag, er kann sicher sein, daß ihm stets die Schätzung wird, die einer außergewöhnlichen Begabung und einer freudespendenden Fähigkeit gebührt, selbst wenn er — nicht nur bildlich gesprochen — den Fisch mit dem Messer ißt.

DAS SAXOPHON IN SEINEN FRÜHZEITEN UND IM URTEIL BERÜHMTER MUSIKER

VON

EUGEN ROSENKAIMER-WALD-SOLINGEN (RHLD.)

Nicht allein die Menschen haben ihre Schicksale, nein auch die Musikinstrumente könnten von Freud' und Leid erzählen, wenn sie Zungen hätten zum Reden! Besonders das *Saxophon* aber würde in diesem Falle viel berichten können über seinen eigentümlichen Lebensweg, über die Liebe und Begeisterung, aber auch über den Neid und Haß, denen es bei seiner Geburt begegnete, von dem Dornröschenschlaf, in dem es einige Menschenalter hindurch verharren mußte, bis der Prinz Jazz es eines Tages wachküßte und ihm zu Glanz, Ehren und Ansehen verhalf. Nun wäre es müßig, an dieser Stelle, in einem Fachorgan, die Bedeutung des Saxophons für das moderne Jazzensemble auseinanderzusetzen, die heute selbst dem musikalischen Laien vollkommen geläufig ist. Wenig bekannt sind dagegen die näheren Umstände der Erfindung des Saxophons sowie seine Aufnahme durch die maßgebende musikalische Fachwelt. Diese frühen Zeiten sind interessant genug, um ihnen eine kurze Betrachtung zu widmen.

Man findet in Abhandlungen als Erfindungsjahr des Saxophons immer das Jahr 1846 angegeben. Das trifft nicht zu und ist wohl darauf zurückzuführen, daß *Adolphe Sax* in diesem Jahre (am 22. Juni 1846) auf sein neues Instrument ein Patent nahm. In Wirklichkeit aber lag bereits zu Beginn des Jahres 1844 ein fertiges Saxophon vor, wenn auch vorerst noch in unvollkommener Form. Als sich nämlich Anfang 1844 *Rossini* einmal in Sax' Pariser Werkstatt begab, um sich dessen verbesserte Baßklarinette anzuhören, hatte er außerdem bereits Gelegenheit, ein Saxophon kennenzulernen, von dem er in seiner witzigen Art meinte, es habe »die schönste Tonpasta«, die er kenne (»la plus belle pâte de son que je connaisse«). Im gleichen Jahre (1844) wurde unter der Leitung *Berlioz*' und der Mitwirkung bekannter Instrumentalsolisten im Herz-Saal in Paris ein Konzert veranstaltet. Zur Aufführung gelangten Kompositionen für *Blassextette*, darunter ein von Berlioz für diesen Anlaß besonders komponiertes. Die Besetzung war folgende: Hohe Trompete in B, Kornett, Klarinette, Baßklarinette, Flügelhorn und *Saxophon*, alle Instrumente in der von Sax verbesserten bzw. erfundenen Form. Zu diesem Zeitpunkt also lag bereits eine vollständige Konstruktion des Saxophons vor. Natürlich war diese noch nicht endgültig. Es wird nämlich berichtet, daß Sax (er selbst übernahm in diesem Konzert das Saxophon) kurz vor dem Konzert die Klappen und andere Teile mit Siegellack und Bindfaden befestigen mußte, so daß er sich etwas verspätete und das Auditorium bereits ungeduldig wurde. Der Verlauf des Konzerts war ein Triumph

für den jungen Erfinder und ließ die hervorragenden Tonqualitäten des Saxophons erkennen. Selbst Habeneck, der bekannte französische Dirigent, der infolge Intrigen von einer Art Animosität gegen Sax erfüllt war, konnte ein lebhaft geäußertes »Das ist wunderbar!« nicht unterdrücken.

Noch im selben Jahre 1844 hatte Sax Gelegenheit, seine Schöpfung der breiten Öffentlichkeit zu zeigen und sie einem Gremium von Fachleuten praktisch vorzuführen. 1844 fand in Paris eine Ausstellung statt, auf der der Erfinder zum erstenmal mit einer Reihe von verbesserten Instrumenten sowie mit seinem Saxophon vertreten war. Obwohl Sax' Ausstellungsstand sehr ungünstig plaziert war, erregten seine Fabrikate doch die Aufmerksamkeit des Publikums. Selbst König *Louis Philippe*, der bereits viel von dem begabten und unerschrockenen Erfinder gehört hatte, ließ es sich nicht nehmen, sich eine Reihe von Instrumenten vorführen zu lassen und hielt mit seinem Lobe nicht zurück. Doch wichtiger waren für Sax die Entscheidungen der Sachverständigen. Die Prüfung der ausgestellten Instrumente umfaßte sowohl praktische Vorführungen zur Beurteilung der klanglichen Qualitäten wie auch die äußerliche Untersuchung auf saubere und gute Ausführung. Das Vorspielen der Instrumente fand im Palais Bourbon statt, ohne daß die amtlichen Prüfer die Namen der einzelnen Fabrikanten zu wissen bekamen. Auch Sax' Instrumente wurden vorgeführt. An sein Saxophon mußte noch die letzte Hand angelegt werden, und es war mit einem Tuche überdeckt, um seine bisher noch nicht patentierte Konstruktion nicht vorzeitig den Augen einer neidischen und mißgünstigen Konkurrenz preiszugeben. Als es nun gespielt werden sollte, mußte Sax selbst in die Bresche springen, da im Augenblick keiner sich auf die Applikatur verstanden hätte (es handelte sich um ein tiefes Saxophon in B). Nach Beendigung der Prüfung war der Erfinder auf die Entscheidung der Jury gespannt. Das Glück war ihm günstig: In der Klasse für Blech- und Holzblasinstrumente erwarb sich Sax je eine silberne Medaille. Für uns ist der kurze Kommissionsbericht, der die Verleihung der Auszeichnungen begründete, insofern interessant, weil darin den Sachverständigen ein fundamentaler Irrtum unterlief, indem sie das Saxophon mit einer Kontrabaßklarinette gleichsetzten. Wie wir bereits hörten, hatte Sax gute Gründe gehabt, *vor* der Patentnahme keine genaueren Aufklärungen über seine Erfindung zu geben, wodurch die Verwechslung der Jury verständlich wird. In dem Bericht selbst heißt es nach Erwähnung der Klarinette und Baßklarinette wie folgt:

»Ces artistes*) sont, en outre, les inventeurs d'une clarinette contrebasse, à laquelle ils ont donné le nom de saxophone, et qui s'est fait remarquer par la justesse et la beauté des sons. *Cet instrument pourrait trouver place dans nos orchestres et y produire des effets nouveaux.*«

»Diese Künstler*) sind außerdem die Erfinder einer Kontrabaßklarinette, der sie den Namen Saxophon gegeben haben, das sich durch Tonreinheit und Klangschönheit auszeichnet. *Dieses Instrument könnte in unseren Orchestern besetzt werden und hier von neuartiger Wirkung sein.*«

*) D. h. die Firma Sax & Co.

Um diese Zeit hatte auch *Auber* zum ersten Male Gelegenheit, ein Saxophon zu hören. Wie so viele andere Musiker, wurde auch er zum rückhaltlosen Befürworter dieser unstreitig schönsten Erfindung von Sax. »Welch schöner Ton«, so meinte er, »und welchen Vorteil könnte man aus diesem Instrument ziehen, wenn es mit der Singstimme duettiert.«
Sax' günstiges Abschneiden auf der Ausstellung blieb für ihn nicht ohne praktische Folgen. Laut ministerieller Verfügung vom 9. Dezember 1845 wurde eine ganze Reihe von Saxschen Instrumenten in die französische Infanteriemusik eingeführt, neben zwei Saxophonen Saxotrombas, Saxhörner, Trompeten usw. Es war selbstverständlich, daß die für die Reorganisation der Militärmusik verantwortlichen Stellen die einzuführenden Sax-Instrumente einer eingehenden Prüfung unterzogen. So wurde natürlich auch das Saxophon begutachtet, und zwar zu einem Zeitpunkt, wo es noch nicht zum Patent erhoben war. Bezeichnend für die Niedertracht und den Vernichtungswillen seiner Pariser Konkurrenten ist die Tatsache, daß diese die Vorführungen des Saxophons *vor* der Patentnahme (22. Juni 1846) zum Vorwand nahmen, um später Sax' Patent anzufechten. Man berief sich dabei in verlogener Weise auf Artikel 31 des französischen Patentgesetzes vom Jahre 1844, der die Patentnahme für den Fall ausschließt, daß eine Erfindung *vorher* bereits Publizität erlangt hat. Und davon konnte doch weder durch die flüchtige Vorführung gelegentlich der Pariser Ausstellung noch durch die Untersuchung seitens der Sachverständigen für die Militärmusik die Rede sein. Nun war Sax trotz der dauernden finanziellen Misere seines Unternehmens ein Mensch, der keinen Kampf scheute, nichts von seiner aggressiven Kraft einbüßte und seinen Gegnern energisch zu Leibe ging. Wie staunten diese, als er ihnen eines Tages erklärte: »Wenn ihr behauptet, das Saxophon zu kennen, bitte, so baut es! Ich gebe euch ein Jahr Zeit und werde während dieses Zeitraums kein Patent auf mein Saxophon nehmen!« Und Sax hielt Wort; er kannte seine Pappenheimer und wußte, wo sie der Schuh drückte. Die Verlegenheit und ohnmächtige Wut der Pariser Instrumentenmacher kannte keine Grenzen. In der Tat, sie waren außerstande, ein Saxophon auf den Markt zu bringen, was dadurch ersichtlich wird, daß keins nachgeahmt wurde. So begaben sich denn die Pariser Fabrikanten in Italien und Deutschland auf die Suche und glaubten in dem *Batyphon*, das man irgendwo in Deutschland auftrieb, ein Instrument gefunden zu haben, das man gegen das Saxophon ausspielen konnte. Überflüssig zu sagen, daß dieses Batyphon, das Sax' Patentnahme vereiteln sollte, in Wirklichkeit nichts anderes war als eine Art Baßklarinette, die mit dem Saxophon, abgesehen von äußerer Ähnlichkeit, nichts gemein hatte. Sax' Neider mußten also wohl oder übel zusehen, wie ihrem gefährlichsten Widersacher trotz ihrer Schliche und Kniffe am 22. Juni 1846 auf sein Saxophon Patent erteilt wurde. Die Gegner verzehrten sich vor Bosheit und Ingrimm! Da sie nun am 28. Februar 1846 bereits beim

Zivilgericht zu Paris auf Annullierung früherer Saxscher Patente geklagt hatten, so beeilten sie sich, ihre Patentklage auch auf das Saxophon auszudehnen. Die Folge war ein wahrer Rattenschwanz von Prozessen, deren Verlauf hier nicht annähernd wiedergegeben werden kann. Kurzum, fast fünfzehn Jahre hindurch beschäftigten sich die Gerichte und Appellationshöfe mit diesen Angelegenheiten. Für Sax aber begann eine Zeit unerhörter Aufregungen und seelischer Strapazen. Aber seine Gegner, finanziell wohlgerüstet und mit allen Machtmitteln vorgehend, hatten die juristische Position ihres Kontrahenten gründlich unterschätzt; sie zogen den kürzeren und wurden unter Aufbürdung erklecklicher Gerichtskosten abgewiesen.
Eine Genugtuung für alle diese Leiden wurde Sax anläßlich der Internationalen Industrieausstellung in Paris (1855) zuteil. In Anerkennung seiner außergewöhnlichen Verdienste wurde ihm die höchste Auszeichnung, die Große Ehrenmedaille, verliehen. *Fétis* selbst, der belgische Musikforscher, verfaßte einen Bericht über die von Sax ausgestellten Instrumente. Aus seinem Referat über das Saxophon geht hervor, daß Fétis instinktiv die außerordentliche Bedeutung der Erfindung erkannte. Er berichtete unter anderem:

»Der Ton des Saxophon ist denkbar schön und sympathisch. Sein Klangcharakter (timbre) ist mit keinem anderen Instrument vergleichbar. Von melancholischer Art, ist er mehr passend für den Gesang (d. h. für kantable Stellen, Anm. d. Verf.) oder die Harmonie, als für schnelles Figurenwerk, obgleich wir hörten, wie der geschickte Klarinettist Wuille ein Saxophonsolo voller Schwierigkeiten ausführte, und zwar mit großem Erfolge. Für alle Stärkegrade geeignet, kann das Saxophon vom vollkommensten Pianissimo zu energischer und äußerster Tongebung übergehen.«

Diese Äußerungen eines Gelehrten von Weltruf sprechen für sich. Wir geben die Ansichten einer Reihe von bedeutenden Musikern über das Saxophon nun nicht deshalb, um diese Aussprüche als solche zur Kenntnis zu nehmen, vielleicht etwa aus rein wissenschaftlichem Interesse. Die Zitierung soll vielmehr anderen Zwecken dienen. Allzuhäufig stößt man selbst in ernsthaften Musikerkreisen auf Urteile, die den Tatsachen direkt widersprechen. Wir lasen z. B. über den Ton des Instruments Prädikate wie »pervers« und »meckernd«! Der Saxophonton hat sich seit damals zumindest nicht verschlechtert. Wenn nun aber damals bereits führende Köpfe die klanglichen Eigenschaften des Instruments rühmend hervorhoben, so ist es eigentlich erstaunlich und bedauerlich zugleich, daß das Saxophon in modernen Partituren seriöser Werke der Kunstmusik nur ganz vereinzelt verwertet wird. Um wieviel aparter Wirkungen berauben sich dadurch die modernen Komponisten. Wo liegen die Gründe für eine solche Vernachlässigung? Vielleicht überträgt man ungerechterweise die Animosität gegen die Jazzmusik unwillkürlich auf das Saxophon, das ja seit langem das charakteristische Jazzblasinstrument ist. Wieviel anders ging da ein *Meyerbeer* vor, dem eins in hohem Maße eigen war: das Wissen um die Mittel, mit denen

Wirkungen erzielt werden. Er verwandte, sobald er Näheres von der Erfindung Sax' vernommen hatte, das Saxophon im »Prophet«. Mit großem Bedauern berichtet er in einem Briefe an Sax vom 24. April 1849, daß er erst bei der Komposition des fünften Aktes von der Neuschöpfung gehört habe, ferner, daß selbst die wenigen Stellen, an denen er es gesetzt habe, aus regietechnischen Gründen hätten geopfert werden müssen.
Noch eines Mannes müssen wir in diesem Zusammenhang gedenken. Wir sahen oben bereits, daß *Hector Berlioz* sich schon früh tatkräftig für Sax einsetzte. Gleich in den ersten Tagen der Ankunft des Erfinders in Paris machte Berlioz in einem Artikel des »Journal des Débats« auf die Ideen des jungen Brüsselers aufmerksam. Gerade Berlioz, stets auf der Suche nach Bereicherung des instrumentalen Ausdrucks und Orchesterklangs und jede Möglichkeit hierzu kritisch prüfend, mußte den Bestrebungen und Erfindungen eines Sax das allergrößte Interesse entgegenbringen. Lesen wir also noch, was dieser geistreiche und unabhängige Kopf in seiner Instrumentationslehre über das Saxophon sagt, um gewisse Herabsetzungen, wie man sie heute oft hört, ins rechte Licht zu setzen:

»Diese dem Orchester neugewonnenen Stimmen haben seltene und wertvolle Eigenschaften. Sie sind sanft und doch durchdringend in der Höhe, voll und markig in der Tiefe, höchst ausdrucksvoll in der Mittellage. Im ganzen genommen ein eigenartiger Klang, entfernt dem Tone des Violoncells, der Klarinette und dem Englischen Horn verwandt, mit einer gewissen, halb metallischen Beimischung, die ihm einen eigenartigen Ausdruck verleiht. Beweglich und für rasche Passagen ebenso geeignet wie für anmutige Gesangstellen, für religiöse und träumerische Harmonieeffekte, sind die Saxophone mit großem Vorteil in jeder Art von Musik verwendbar, namentlich aber in langsamen und träumerischen Stücken. *Geschickte Tonsetzer werden später wunderbare, zur Zeit noch nicht vorherzusagende Effekte durch Vereinigung der Saxophone mit der Familie der Klarinetten oder durch andere Kombinationen erzielen.*«

Wir glauben, daß dieses Urteil mehr als alles andere geeignet ist, die vielseitige Verwendbarkeit eines so aparten Instruments darzutun. Hoffen wir inzwischen, daß das Saxophon eines Tages sich auch in der Kammer- und Orchestermusik die Stellung erringen wird, die ihm auf Grund seiner Eigenschaften gebührt.

DAS X. DEUTSCHE SÄNGERBUNDESFEST IN WIEN

Die Tätigkeit und Entwicklung der Männergesangvereine ist von den Fachmusikern, je länger je mehr, allzusehr von der nur-musikalischen Seite beurteilt und eingeschätzt worden. Daß die Bewegung, im ganzen betrachtet, in viel stärkerem Maße im Gesellschaftlichen (in weit umfassendem Sinne) wurzelt, wird in ihren Kreisen, obwohl auch sie hieran in vielfacher Hinsicht interessiert sind, zumeist übersehen. Die zum Teil recht ausführlichen, nicht bloß im Feuilletonstil geschriebenen, dem Kern der Frage nachgehenden Berichte der Tageszeitungen über den Verlauf des Wiener Festes werden indes auch manchen unserer Musiker angeregt haben, den Gründen und Auswirkungsmöglichkeiten der Bewegung nachzuspüren, wenn verschiedentlich das Ergebnis wahrscheinlich auch eine noch unfreundlichere Kritik sein wird als bisher. Die Situation erfordert eine gründliche Prüfung und möglichste Klärung, wenn das Wiener Fest und damit die Tätigkeit des Deutschen Sängerbundes nach der musikalischen Seite dauernden Nutzen stiften soll. Wenn eine Bewegung wie die unserer Männergesangvereine trotz aller nie zur Ruhe gekommenen Kritik am Musikalischen und trotz der Mechanisierung des Musiklebens, auf die die Verebbung der Musikpflege zurückgeführt wird, vor allem nach dem Kriege sich so sehr verbreitert hat (der Bestand allein des Deutschen Sängerbundes hat sich von 1912 bis 1927 verdreifacht, er umfaßt jetzt nahezu 600000 singende Mitglieder), so spricht hieraus eine Eigengesetzlichkeit, ein nach ganz bestimmter Richtung zielender Kulturwille, der von außen her nicht ohne weiteres umgebogen, wohl aber durch bewußte Arbeit beeinflußt werden kann.

Über den äußeren Ablauf des Festes nur einige kurze Angaben, wobei über die mehr repräsentativen Anlässe, wie Festzug, Begrüßungsfeiern, Empfänge, Kommerse, Reden, ganz hinweggegangen werden muß, weil hier lediglich die Veranstaltungen interessieren, die musikalisch zu werten sind. Das sind die drei Gesamtaufführungen in der eigens erbauten Festhalle, die die gleichzeitige Mitwirkung von 40000 Sängern (jedesmal aus anderen Teilgebieten des Bundes) vor je etwa 40000 bis 50000 Zuhörern ermöglichte, und die etwa 60 Sonderkonzerte in den Konzertsälen und in Kirchen. Ihre Zahl ist schwer anzugeben, weil manche Veranstaltung trotz der Angaben im Festführer als Konzert nicht angesprochen werden kann.

An den Gesamtaufführungen überraschte der von dem Riesenchor ausgehende Klangreiz. Die Befürchtungen, daß bei der Ausdehnung des Chorkörpers ein einheitlicher Zusammenklang nicht zu erreichen sein würde (das Podium war 110 Meter breit, die vier Stimmengruppen standen in Tiefengliederung von der Vorderrampe bis zur Rückwand), waren unbegründet. Die Intonation blieb rein, die dynamischen Abstufungen kamen prachtvoll zur Geltung. Es war keine gewissermaßen nur Al-fresco-Malerei, sondern eine bis auf einzelne Chorwerke sorgsam vorbereitete und herausgearbeitete Gesamtleistung. Es ist in dieser Hinsicht im Laufe der Jahre erheblich besser geworden.

Die beiden ersten Aufführungen (als Schubert-Ehrung gedacht) boten die gleichen sechs Massenchöre, auf dem Programm der dritten (Anschlußkundgebung) standen sechs andere. In jedes Programm waren Darbietungen von Einzelbünden eingelegt.

Gegen das Wie der Darbietungen würde, vom rein Klanglichen aus und im Hinblick auf die Chordisziplin, wohl kaum ein Musiker Bedenken gehabt haben können. Selbst bei Anwendung einer ganz scharfen Gehörlupe wäre berücksichtigt worden, daß stets Sänger aus außerordentlich vielen Vereinen zusammenstanden, die nur selten einen großen Chor bilden. Diejenigen, die die Massenchöre gebildet haben, mögen jedesmal 2000 bis 3000 Vereinen angehört haben. Schon diese Tatsache nötigt zur Vorsicht vor Experimenten, die aus einem neuzeitlichen Musikempfinden heraus wiederholt gefordert sind. Gewiß, was in Wien vom Gesamtchor gesungen wurde, würde in einem halbwegs anspruchsvollen Vereinskonzerte zumeist überhaupt nicht mehr dargeboten werden dürfen. Und wenn hier oder da es doch versucht werden sollte, dann nur unter starker Modifizierung mancher Tempi und dynamischer Einzelheiten. Zu untersuchen ist dagegen, ob die Forderungen derjenigen, die für die Zukunft Werke der Führer der neudeutschen Musikbewegung für notwendig halten, wenn der Deutsche Sängerbund mit seinen Festen den Kontakt mit dem

Musikleben nicht verlieren (manche sagen: erst finden) soll, überhaupt erfüllbar sind. Innerhalb der Bundesleitung herrscht ebenfalls die Überzeugung, daß eine Reform der Bundesfeste notwendig ist, aber ausgehend von verwaltungstechnischen Gesichtspunkten, weil es sich immer mehr als unmöglich herausstellt, übergroße Menschenmassen in ein Fest einzugliedern (bei dem letzten Fest in Hannover 1924 waren es etwas über 40000, jetzt in Wien an 150000 Teilnehmer, in Zukunft wird die Zahl sicher noch weiter wachsen). Solange man aber jeden Sänger an einem Feste grundsätzlich teilnehmen lassen will, und jede Einschränkung würde deren Struktur, ihr Wesen, ihren tieferen Sinn von Grund auf ändern, können als Massenchöre nicht solche Werke gewählt werden, die bei dem jeweiligen Stande der Musikbildung im Volke nur von einem Bruchteil der Vereine (und Dirigenten) bewältigt werden können. Wenn versucht wird, die Jugend mit neuen Musikformen vertraut zu machen, so wäre es völlig verfehlt, zu glauben, daß unsere Vereine imstande wären, ebenfalls sofort eine solche Schwenkung mitzumachen. Derartige Forderungen, und sie werden nicht selten erhoben, würden bedingen, daß sofort Hunderttausende, die als reife Männer und Greise in etwa zehntausend Kleinstadt- und Dorfvereinen selbsttätig Musik treiben, zum Schweigen gezwungen wären. Übrigens ist es mehr wie ungewiß, ob die Neutöner, auf die häufig hingewiesen wird, mit ihrer subtilen Satzkunst überhaupt Werke schreiben könnten, die, von wirklichen Sängermassen gesungen, einen großen Hörerkreis in Bann schlagen würden. Auch in Wien hat es nicht an Beispielen gefehlt, daß Bünde bei Werken von Tonsetzern mit klangvollem Namen nicht bloß auf den äußerlichen großen Publikumserfolg haben verzichten müssen, obwohl die gesangliche Darbietung nicht zu beanstanden war. Mit dem bloßen »In-Auftrag-Geben« von Tonschöpfungen ist es nicht getan. Es wäre gut gewesen, wenn die junge Komponistenwelt in Wien anwesend gewesen wäre, um die Ausdrucksmöglichkeiten eines, man darf es ruhig aussprechen, überdimensionalen Chorkörpers zu studieren, zugleich des Chorkörpers, der sich aus Vertretern von Tausenden von Vereinen zusammensetzt. Die ihm zugewiesenen Aufgaben sind nicht schnell zu erledigender und bald wieder zur Seite zu legender Übungsstoff für ein einzelnes Fest, sondern beeinflussen ganz allgemein und auf lange hinaus das Niveau der Vereine und damit ganz breiter Volkskreise.

Anders liegt die Sache bei den Sonderkonzerten, die zumeist von einzelnen Vereinen veranstaltet wurden. Es wird überraschen, daß auf allen Programmen zusammen gegen 600 Werke gestanden haben. Das wirkt rein zahlenmäßig auf den Beobachter außerordentlich, täuscht über innere Mängel aber nicht hinweg. Die Festleitung hatte die ungeheure Arbeit geleistet, die vielen zur Mitwirkung bereiten Vereine, und es waren darunter mehrere anerkannte Spitzenvereine, zu bewegen, daß jedes Werk nur einmal gesungen wurde. Dadurch wurde aber vereitelt, daß Werke, die geeignet gewesen wären, für neuzeitliche Anschauungen zu werben, von genügend vielen gehört werden konnten. Es geht hierbei um die Saalfrage. Wien hat unbestritten schöne Säle, aber nicht genügend viele und genügend große. Um die Situation verständlich zu machen, mag das Fest 1924 in Hannover zum Vergleich herangezogen werden, wo zum ersten Male ein Versuch mit Sonderkonzerten gemacht wurde, um dem Fest ein stärkeres musikalisches Rückgrat zu geben. Dort wurden die wichtigeren Konzerte besonders ausgewählter Vereine mit besonders zusammengestellten Programmen wiederholt, und es standen überdies größere Räume zur Verfügung. Zwei Beispiele. Der Berliner Lehrergesangverein sang in Hannover ein zweistündiges Programm zweimal vor je 3500 Personen, in Wien konnte er ein einstündiges Programm, wobei er einige »neue« Chöre noch gegen andere längstbekannte hatte eintauschen müssen, nur einmal vor 2100 Zuhörern absolvieren. Kauns »Requiem«, damals fast »neu«, wurde in Hannover zweimal vor je 2500 Zuhörern aufgeführt; den Siegeszug, den das Werk nachher hat nehmen können, verdankt es nicht zum mindesten Hannover. Der Saal, in dem in Wien das Werk von Richard Strauß »Die Tageszeiten« seine Uraufführung erlebte (ohne Wiederholung), faßte nur 2100 Hörer. In Hannover waren 40000 Sänger anwesend, in Wien fast die vierfache Zahl. Der Prozentsatz derer, die in Wien Außergewöhnliches, Neues zu hören bekamen, war also sehr viel geringer als in Hannover. Es hätte der Orientierung der Festteilnehmer und damit der Beeinflussung der Chorgesangsbewegung im ganzen sicher mehr gedient, wenn bestimmte wichtige, namentlich neuzeitliche Aufgaben mehreren Vereinen zugewiesen worden wären. Das wäre kein Kon-

kurrenzsingen einzelner Vereine geworden, wohl aber würde manchem Werk der Weg leichter geebnet, wenn es in mehreren Sälen und zu verschiedenen Zeiten vor 10000 Zuhörern aufgeführt worden wäre, statt jetzt vor einigen hundert. Daß die Männerchorliteratur sehr umfangreich ist, ist zur Genüge bekannt. An Tagen, die ohnehin schon genug Aufregung und Anstrengung mit sich bringen, das ganze Repertoire alter Standardwerke aufführen zu lassen, nur um Dubletten zu vermeiden, entspricht nicht dem Sinn einer Veranstaltung, die außer soziologischen, der Pflege des Gemeinschaftsgeistes im Volke dienenden Aufgaben zugleich Aufgaben musikpolitischer Art zu dienen hat.

Es wurde schon gesagt, daß eine Reform der Deutschen Sängerbundesfeste angestrebt wird. Das ist aber nur eine Frage von mehreren, die seit lange in der Schwebe sind, wegen der Vorarbeiten für das Wiener Fest in den letzten Jahren von der Bundesleitung aber nicht mit dem wünschenswerten Nachdruck hatten betrieben werden können. Es handelt sich in erster Linie um die Klärung und Festigung der Beziehungen zur Jugendmusikpflege, zum gemischten Chor, zu den musikpädagogischen Verbänden. Für diesen Zweck wird im Sommer 1929 in Verbindung mit der Nürnberger Sängerwoche, die dieses Mal der Vorführung solcher neuer Männerchormusik dienen soll, die auch für die große Masse unserer über Dorf und Stadt verstreuten, mäßig leistungsfähigen Vereine verwertbar ist, ein außerordentlicher Sängertag stattfinden. Für die Vorarbeiten steht ein volles Jahr zur Verfügung. Diese Zeit, auch von den außerhalb des Deutschen Sängerbundes stehenden Personenkreisen gut ausgenutzt, müßte ausreichen, um Erfolge für die deutsche Musikpflege im allgemeinen zu sichern. Es trifft sich gut, daß in diese Zeit der vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, von der Arbeitsgemeinschaft für das Chorwesen (Deutscher Sängerbund, Deutscher Arbeiter-Sängerbund und Reichsverband der gemischten Chöre) und von der Stadt Essen vom 8. bis 10. Oktober gemeinsam veranstaltete Kongreß für Chormusik fällt, auf dem vor einer breiten, an dem gesamten Musikgeschehen interessierten Öffentlichkeit die Verhältnisse klargestellt werden sollen, wie sie sind, nicht wie sie aus einer unklaren Ideologie heraus wünschenswert wären. Daß in Wien die Entscheidung gefallen ist, 1929 in Nürnberg den Sängertag (»gesetzgebende« Versammlung) stattfinden zu lassen, ist ebenfalls ein Erfolg der hinter uns liegenden Festtage, und vielleicht sogar der bedeutendste, weil er den Weg zu einer stärkeren Verlebendigung der Musik im Volke gerade durch wirkliche Volkskörper (unsere Vereine) freimachen kann. *Ernst Schlicht*

ORCHESTERSPIEL OHNE DIRIGENTEN

»Persimphans«, das Orchester ohne Dirigenten in Moskau, blickt in diesem Jahr auf eine sechsjährige Tätigkeit zurück. Es war nur eine Frage der Zeit, daß das Bestehen dieses Orchesters auch in Deutschland zu ähnlichen Versuchen führen würde. Jetzt hat Deutschland im »Leipziger Sinfonie-Orchester« sein erstes *Orchester ohne Dirigenten*. Nach dem ersten erfolgreichen Versuch am Ende der vorigen Konzertsaison, tritt dieses Orchester im September mit zwei weiteren Konzerten — in Leipzig mit Professor Pauer und in der Volksbühne in Berlin mit Gustav Havemann als Solisten — erneut ohne Dirigenten an die Öffentlichkeit.

Da durch das Leipziger Orchester somit das Problem des dirigentenlosen Orchesterspiels uns um einige hundert Kilometer näher gerückt wurde und die Möglichkeit praktischer Beurteilung gegeben ist, dürfte es nicht müßig sein, sich einmal mit den verschiedenen Seiten der Angelegenheit etwas näher zu befassen.

Durch das dirigentenlose Spiel soll — nach der Absicht der beiden Orchester — eine größere Intensität der Interpretation durch Steigerung der Anteilnahme des einzelnen Musikers am Werk, auf dem Wege *kollektiven* Schaffens, erreicht werden. Die *ursprüngliche* kollektivistische Art der Tätigkeit des Orchestermusikers, im Gegensatz zur individualistischen des Solisten und Dirigenten, wurde durch die Entwicklung des Orchesters, die zum Dirigenten führte, zerstört. Es kam zu einer Teilung der Aufgaben. Der Musiker wurde zum bloßen Instrumentalisten, der sich um das Werk als Ganzes nicht zu kümmern hatte. Dieses wurde zur alleinigen unbestrittenen Angelegenheit des Dirigenten; der Musiker hat sich heute im Musikalisch-Künstlerischen völlig und bedingungslos unterzuordnen. Für ihn ist die eigene Stimme und die

Sorge um deren möglichst einwandsfreie Wiedergabe — nach der Auffassung des jeweiligen Dirigenten — der Mittelpunkt des Werkes, nicht dieses selbst und sein Inhalt. Die einzelne Stimme wird nicht aus dem Verständnis des Gesamtinhalts geboren. Der Musiker wurde — der Orgelstimme gleich — zur Stimme im Instrument »Orchester«, das vom Dirigenten nach Belieben gespielt wurde. Die kollektive Orchesterleistung wurde so im Zeitalter des Individualismus zur individuellen Leistung des Dirigenten verfälscht. Der Dirigent zwingt, durch Proben und seine Zeichengebung bei der Aufführung, den einzelnen Musiker zur Aufgabe seiner Individualität, zur Unterordnung unter die eigene und zur Annahme der eigenen subjektiven Auffassung vom Werk. Auf diese Weise gehen aber alle selbstschöpferischen Kräfte des einzelnen Musikers verloren.
Diese wieder *für das Werk* zu gewinnen, sie zusammenzufassen und zu steigern ist nur möglich, indem man das ursprüngliche *kollektive* Prinzip gemeinschaftlichen Musizierens wieder herstellt.
Das geschieht bei dirigentenlosem Spiel. An Stelle der bedingungslosen Unterordnung unter die Individualität des Dirigenten treten hier: bedingungslose Unterordnung unter das Werk, das gemeinsame, in gemeinsamer Arbeit zu erreichende Ziel und dessen möglichst vollkommene Wiedergabe. Das bedeutet nicht Aufgabe, sondern Anpassung der Individualität des einzelnen, nicht deren Unterdrückung — Brechung sagt Scherchen —, sondern Hebung im Rahmen der Gemeinschaft.
Alles das ergibt sich wie von selbst. Fällt der Dirigent weg, so kann nicht mehr *gedankenlos* nach dem Taktstock gespielt oder auch nur Pausen ausgezählt werden. *Hören* ist das Haupterfordernis des Spielens ohne Dirigenten. Ohne genaues Hören aller mitklingenden Stimmen ist das Zusammenspiel auch nur eines Akkordes ohne Dirigenten nicht denkbar. Dieses genaue Hören führt zu einer eingehenden Kenntnis des ganzen Werkes, die wieder das völlige Erfassen seines Inhaltes ermöglicht. *Nun* ist der Dirigent nicht mehr der einzige, der am Tage der Aufführung das ganze Werk beherrscht und seinen Inhalt erfaßt hat.
So wichtig die Erkenntnis der Bedeutung des dirigentenlosen Orchesterspiels für die Orchestermusik und den Musiker auch sein mag, besonders wertvoll ist sie für den angehenden Orchestermusiker.
Trotz der Wichtigkeit der Orchestermusik im heutigen Musikleben wird der besonders gearteten Tätigkeit des Orchesterspielers beim Studium wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Man bildet Instrumentalisten aus mit Methoden, die diese mehr zur solistischen als zu einer Tätigkeit im Orchester befähigen. Beim Eintritt ins Orchester beherrscht der junge Musiker wohl einen ganz guten Teil der Literatur für sein Instrument, aber niemals auch nur einen kleinen Teil der Orchesterliteratur. Im besten Falle studierte er einige besonders schwere Stellen aus Orchesterwerken, meist aber ohne diese selbst zu kennen.
Das Studium auch nur der wichtigsten Orchesterwerke hält man für ihn entbehrlich — denn *das* geht ja nur den Dirigenten an — und das gelegentliche Orchesterspiel an den Konservatorien soll ihn nur an das Spielen nach dem Taktstock gewöhnen.
Das dirigentenlose Orchesterspiel zeigt sich als das vollkommenste Erziehungsmittel für den Orchestermusiker. Von selbst wird er nach der Partitur greifen, um nachzulesen, was ihm beim ersten Hören unverständlich bleibt.
Die Schwierigkeiten, die sich heute noch der kollektiven Arbeit eines Orchesters entgegenstellen, werden von selbst fortfallen, wenn die Erziehung des Musikers den hohen Aufgaben entspricht, die er dann im Orchester zu erfüllen hat. *Alfred Malige*

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon: Orchesterplatten, bei denen man nur immer wieder die unvollkommene Klangwiedergabe der Violinen auf der Schallplatte bedauern muß, werden von *Erich Kleiber* und *Hans Knappertsbusch* dirigiert. Besonders die »Deutschen Tänze« unter Kleiber, gespielt vom *Philharmonischen Orchester* (B 21037), verdienen, als Hausmusik

im besten Sinn gehört zu werden. Drei sehr gute Sängerplatten liegen vor. *Umberto Urbano* imponiert durch eine große, vollendet schön gebildete Baritonstimme. *Emmi Leisner* singt mit feiner, vornehmer Kultur Carmen, und die Russin *Xenia Belmas* trägt neuere, russische Arien mit Temperament und Gestaltungskraft vor. *Kulenkampff* als Solist beweist, daß die Violine als Soloinstrument auf der Schallplatte nicht allzuviel von ihrem natürlichen Klangreiz zu verlieren braucht. Er spielt Mozart und Tartini-Kreisler (B 27708/09). Überrascht ist man, wie gut der Klaviersatz von Brahms, mechanisch wiedergegeben, klingt. *Walter Rehberg* ist der Klangkünstler, der Brahms' g-moll-Rhapsodie auf der Schallplatte möglich macht. Ein Rest an Unmittelbarkeit und Wärme des Klanges bleibt freilich noch ungelöst, aber nur noch ein *Rest*.

Daß die Kunstmusik nicht die eigentliche Domäne der Schallplatte, sondern daß die Unterhaltungsmusik der wahrhaft publikumswirksame Teil ist, dürfte bekannt sein. Um so mehr hat hier die Kritik zu sondern und Geschmackverbildendes nach Möglichkeit auszuschalten. Die größte Hoffnung aber setzen wir auf ein kommendes Publikum, das niveaulose Werke selbst als Unterhaltung ablehnt. Die Literatur ist im allgemeinen noch kläglich; von der Lohengrin-Fantasie zieht sie im Einheits-Jargon zum Potpourri. Bei dieser Lage ist es immerhin schon zu begrüßen, wenn das *Erste Klavier-Quartett* versucht, mit neuen Stil- und Klangmitteln das Publikum zu unterhalten. Die Amerikanische Fantasie (leider auch *Fantasie*!) ist rhythmisch interessant, im Melodischen aber blaß und krank wie die »Alte Welt«. Der in Natur aparte Klang der vier Klaviere verliert auf der Schallplatte die Eigenheit der Wirkung. Die Tanzmusik ist im übrigen äußerst eintönig und wenig originell. Wo bleibt der neue Rhythmus? Haben sentimentaler Kitsch der Melodie und Einheitstype der Form ihn ganz zum Schweigen gebracht?

Electrola: Beginnen wir hier mit dem »bunten Teil«, der Unterhaltungsmusik, so können wir zumindest stellenweise höheres Niveau feststellen. Da ist vor allem die Musik *Spolianskys* zur Revue »Es liegt in der Luft« zu nennen, leicht und fein gearbeitet, die einen erfreulichen Schritt vorwärts bedeutet. Die Platte »Der flüsternde Bariton« ist Parodie von Künstler und Musik, wie sie feinsinniger nicht gedacht werden kann. Aus der Tanzmusik möchte ich den Foxtrott »Lächle«, formal und rhythmisch interessant, hervorheben. *Jack Hylton* spielt ihn »lächelnd« herunter (E. G. 850). Immerhin also einige Proben wertvoller Unterhaltungs- und Tanzmusik.

Die Kunstmusik bestreiten die Sänger in erster Linie. Die beste Aufnahme ist die von *Elisabeth Rethberg*, deren blühender Sopran voll zur Geltung kommt. (Aida, E. G. 185). Nicht so vorteilhaft wirkt stimmlich *Maria Olszewska*, und direkt enttäuschend auf der Schallplatte ist der Sopran *Maria Jeritzas*. Mit einer Überbetonung italienischer Gesangsmanieren wartet *Benjamo Gigli* auf, obendrein noch in Boitos geistloser Musik. — *Siegfried Ochs* singt mit seinem Chor Volkslieder eigener Bearbeitung. Man studiere hier guten Chorsatz und feine Klangschattierung. (E. G. 835). — Walzer von Johann Strauß dirigiert *Hans Knappertsbusch*.

Lindström A.-G. Odeon: Die Platten der Tannhäuser-Ouvertüre zeigen, auf wie hoher Stufe die klangliche Wiedergabe der Schallplatte heute bereits stehen kann. (o—8348a bis 8349b). Dirigent: *Arthur Bodanzky*. Wiederum können die Aufnahmen des *Verstärkten Synagogen-Chores* gerühmt werden. Weite Verbreitung möchte man den Platten des *Staats- und Domchores* wünschen. Man bedauert nur, daß die Choräle nicht a cappella gesungen werden.

Außerordentlich schöne Gesangsplatten von *Meta Seinemeyer*, *Elisabeth Gerö* und *Josef Lindlar* erschienen bei *Parlophon*. *Arthur Bodanzky* dirigiert hier die Fledermaus-Ouvertüre.

Beka: Rhythmische Paraphrase über Themen aus der »Unvollendeten Symphonie« *Schuberts* — im *Foxtrottempo*! Nun, diese etwas eigenartige Schubert-Feier vollzieht sich mit mehr Geschmack, als man zunächst denken könnte, und wird geschickt gespielt unter *Julian Fuß*. Immerhin bleibt hier die Frage offen: Muß es sein? . . .

Eberhard Preußner

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (11. Juli 1928). — »Wagner im Kampf mit der Berliner Hofoper« ein Brief Wagners.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (7. Juli 1928). — »Goethe und Beethoven« von *Kurt Engelbrecht.*

BRAUNSCHWEIGISCHE LANDESZEITUNG (8. Juli 1928). — »Operndämmerung« von *Karl Schönewolf.* Nachdruck aus »Die Musik« XX/8.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (20. Juli 1928). — »Männergesang und Deutschtum« von *Ernst Schliepe.*

DÜSSELDORFER NACHRICHTEN (3. Juli 1928). — »Vom Musikunterricht« von *Heinz Schüngeler.*

HANNOVERSCHER KURIER (6. Juli 1928). — »Das Hörspiel« von *Peter Flamm.*

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (16. Juli 1928). — »Mechanische Musik« von *Erwin Kroll.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (11. Juli 1928). — »Was will der heutige Schul-Musikunterricht?« von *Otto Pretzsch.*

NEUE LEIPZIGER ZEITUNG (8. Juli 1928). — »Musik als politisches Kampfmittel« von *Heinrich Luther.* — »Eine Stunde Musikpolitik mit Gymnasiasten« von *Wolf Lenz.* — (15. Juli 1928). — »Der deutsche Männergesang« von *Walter Lott.*

NEUE PREUSSISCHE ZEITUNG (22. Juli 1928). — »Die musikalische Entwicklung im Elsaß« von *Kunz v. Kauffungen.*

VOSSISCHE ZEITUNG (30. Juni 1928). — »Die Oper: Kultureinrichtung oder Stagionebetrieb?« von *Adolf Weißmann.* — (7. Juli 1928). — »Wolfgang Graeser zum Andenken« von *Julius Levin.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./26—29, Berlin. — »August Strindberg und die Musik« von *Kurt London.* — »Das Laientum in der Musik und das Gegenwartsproblem seiner musikalischen Erziehung« von *Erhart Ermatinger.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/29 und 30, Berlin. — »Richard Wagner und die Gegenwart« von *Julius Kapp.* — »Espressivo und objektivierter Ausdruck« von *Hans Curjel.*

DAS INSELSCHIFF IX/3, Leipzig. — »Das Musikalisch-Erotische« von *August Vetter.* — »Zur Entstehungsgeschichte der ›Ô Lacrymosa‹« von *Ernst Křenek.* In einem Brief Rilkes an Křenek heißt es: »Sie wissen, daß mir, im Allgemeinen, alle Versuche, meine Verse mit Musik zu überraschen, unerfreulich waren, als eine unerbetene Hinzuthat zu einem in sich Abgeschlossenen. Selten geschah es mir, daß ich Verszeilen aufschrieb, die mir selber geeignet oder bedürftig schienen, das musikalische Element, von einer gemeinsamen Mitte aus, aufzuregen. Bei dieser kleinen ›Trilogie Ô Lacrimosa‹ (die am Liebsten einen imaginären italiänischen Ursprung vorgeben möchte, um noch anonymer zu sein, als sie schon ist...) erging es mir merkwürdig: sie entstand *auf Musik zu ...*, und das nächste war der Wunsch, daß es einmal (früher oder später) *Ihre* Musik sein sollte, in der diese Impulse ihre Erfüllung und ihren Bestand fänden! Nehmen Sie also endlich Ihr dergestalt vorgebildetes Eigenthum in Besitz und sehen Sie in dieser Zuwendung die Continuität meines Vertrauens und Gedenkens. Ihr R. M. Rilke.«

DAS ORCHESTER V/13 u. 14, Berlin. — »Die erste deutsche Oper in Hamburg« von *August Richard.*

DAS TAGEBUCH IX/31, Berlin. — »Anschluß-Gesänge« von *Stefan Großmann.* Der Artikel befaßt sich mit dem politischen Nachspiel des Wiener Sängerfestes.

DER NEUE PFLUG III/7, Wien. — Ein Schubert-Sonderheft mit Beiträgen von *Robert Haas* (»Die Wiener Tanzsammlungen, an denen Schubert mitwirkte«), von *Ernst Decsey, Adolf Koczirz, Karl Koletschka, Carl Lafite* und *Alfred Orel.*

DER NEUE WEG 57. Jahrg./13, Berlin. — »Strawinskij, der eine und der andere« von *Carl D. Carls.* — »Die deutsche Gesangsaussprache« von *Emil Lardy.*

DER TÜRMER XXX/5, Stuttgart. — »Zur Reform der evangelischen Kirchenmusik« von *Hans Joachim Moser*. »Heinrich van Eyken, aus holländischem Stamm, Sohn eines Elberfelder Organisten aus Schumanns Freundeskreis, am Leipziger Konservatorium unter den ›Sieben Raben‹ der Frau v. Holstein aufgewachsen, dann Kompositionslehrer an der Berliner staatlichen Musikhochschule und von Hermann Kretzschmar an die staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen, ist leider schon mit 47 Jahren verstorben, sonst wäre noch weiter Großes, zumal auf dem Gebiet der Motette, von ihm zu erwarten gewesen. Aber wir haben ja dies sein Hauptwerk, die Chorordnung. Nur faßt man sich an den Kopf, wenn man hört, daß die herrliche Arbeit seit Jahren im Verlagsmagazin schlummert, ohne daß auch nur hie und da ein Exemplar verkauft wird. Da halten die Kirchenmusikbeflissenen Sitzungen, Konferenzen, Kongresse ab, philosophieren, was geschehen könnte, müßte, sollte — und was sie suchen, ist in denkbar vorbildlicher Gestaltung vorhanden, ohne daß man es nutzt. Hier kann man nur werbend rufen und singen ›Videte et gustate‹ — ›Sehet und schmecket‹!« — Heft 11. — »Von Olympia nach Bayreuth« von *Georg Wrassiwanopulos*. »Olympia soll uns den entwürdigten Körper wieder gesund herstellen, Weimar die Gesinnung läutern und Bayreuth das Reinmenschliche künstlerisch verklären.« — »Schubert und Beethoven beim Verarbeiten ihrer musikalischen Einfälle« von *Konrad Huschke*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 478/479, Berlin. — »Zur Krisis unseres Opern- und Konzertlebens« von *Heinz Wichmann*. — »Musik als Beruf« von *Paul Schiff*. — »Über die Krisis des Operntheaters« von *Hans Teßmer*.

DIE BERGSTADT XVI/10, Breslau. — Ein Schubert-Heft. Beiträge von *Karl Kobald* und *Rudolf Saß*.

DIE BÖTTCHERSTRASSE I/2, Bremen. — Das zweite Heft dieser neuen, interessanten Zeit schrift beginnt mit einem Artikel »Architektur in der Musik« von *Oscar Bie*. »Auch die Musik ist, wenn man es recht versteht, wieder kubischer geworden.«

DIE MUSIKANTENGILDE VI/5, Berlin. — »Jugendmusik und Jugendbewegung« von *Fritz Reusch*. — »Das alte und das neue Werk« von *Fritz Jöde*. — »Handhabung und Verwendung der Blockflöte« von *Waldemar Woehl*. — »Zur Aufführungspraxis der deutschen Liedsätze aus Hofhaimers Zeit« von *Hans Joachim Moser*. — »Der Kanon im Unterricht« von *Hilmar Höckner*.

DIE MUSIKERZIEHUNG V/6, Berlin. — »Die pädagogische Ausbildung des Schulmusikers« von *Rudolf Bilke*.

DIE SINGGEMEINDE IV/5, Kassel. — »Die rhythmische Gestalt der alten Weisen« von *Konrad Ameln*. — »Katholische Kirchenmusik und Singbewegung« von *Josef Wittkowski*. — »Kaspar Ottmayr« von *Walther Lipphardt*.

EUROPÄISCHE REVUE IV/4, Berlin. — »Beethovens Leonore« von *Romain Rolland*. II: »Und so zeigt sich uns denn der einzigartige Sinn der ›Leonore‹, dieser königlichen Eiche des Waldes. Ich sehe keine andere, die ihr gliche. Sie hat keine Nachfolgerin gehabt, und am wenigsten in den Werken Wagners und der Seinen. Wagner ist ein Schößling der Beethovenschen Sinfonie, nicht der Tragödie mit Chören. Er konnte sie nicht wirklich begreifen: er war zu sehr von Metaphysik erfüllt und von jenem Gigantentum des Gedankens gezeichnet, das über Deutschland während seiner Entwicklungsjahre im 19. Jahrhundert hereinbrach. Die große klassische Menschlichkeit der ›Leonore‹ — die mit der ›Alceste‹ und dem ›Orpheus‹ Glucks sowie mit einigen Szenen Mozarts einsetzt — bleibt gleichsam das Denkmal jenes besten Europas, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts Goethe und Beethoven erahnten, und dessen Verwirklichung ein Jahrhundert voll Stürme seither noch nicht gestattet hat.«

MELOS VII/7, Berlin. — »Kammeroper« von *Erich Doflein*. — »Über die Kammerkantate« von *Hugo Holle*. — »Orgelmusik der Gegenwart« von *Erich Katz*. — »Film und Musik« von *Heinrich Strobel*. — »Das neue Hören« von *Kurt Westphal*. — »Kunst-Jazz« von *Alfred Baresel*. — »Sinfoniekonzert ohne Dirigenten« von *Ernst Latzko*.

MUSICA SACRA 58. Jahrg./7, Regensburg. — »Vom Geiste und von der Zukunft der katholischen Liturgie« von *Germain Morin*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH X/6, Wien. — »Spiel um Helena« von *Paul Stefan*. — »Aufgaben und Möglichkeiten der Tanzschrift« von *Rudolf v. Laban*. — »Motive II« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. — »Ethel Smith« von *R. St. Hoffmann*. — »Short Operas« von *H. H. Stuckenschmidt*.

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./19 u. 20, Stuttgart. — »Ein Brief als Vorwort« von *Wilhelm Pinder*. — »Das Bestehen Bayreuths« von *Siegmund v. Hausegger*. — »Wille und Werk bei Richard Wagner« von *Richard Benz*. — »Baden-Baden und Lichtental« von *Erich Katz*. — »Solfège-Unterricht für Kinder« von *Gustav Güldenstein*. — »Bemerkungen zur Dramaturgie der Barock-Oper, insbesondere der Händel-Oper« von *Hans Kuznitzky*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIX/25 u. 26, Köln. — »Jazz-Unfug« von *Alfred Pellegrini*. — »Wolfgang Graeser zum Gedächtnis« von *Kurt Varges*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./26—29, Berlin. — »Moderne italienische Instrumentalmusik« von *Rudolf Felber*. — »Die Autokratie des Rhythmus« von *Paul Riesenfeld*. — »Zur Requiem-Frage« von *S. Brichta*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./7 u. 8, Leipzig. — »Vom Stand der heutigen Komposition in Deutschland« von *Alfred Heuß*. — »Hero und Leander im wendischen Volksliede« von *Bernhard Schneider*. — »Eine verkannte Jugendballade Franz Schuberts: Der Gott und die Bajadere« von *Alfred Heuß*. II. — »Musikalischer Anschauungsunterricht und Schulkonzerte« von *Ch. Später*. — »Ein Brief Caroline v. Webers« mitgeteilt von *Georg Kinsky*. — »Der musikalische Blitz und seine Geschichte« von *Albert Wellek*. Beispiele bei den Virginalisten, Scarlatti, Bach und Haydn.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/9 u. 10, Berlin. — »Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter« von *Jacques Handschin*. — »Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit« von *Karl Geiringer*. Eine wertvolle Studie mit zahlreichem Bildmaterial.

AUSLAND

DER AUFTAKT VIII/7, Prag. — »Organische Musik« von *W. Harburger*. — »‹Neue Sachlichkeit›« von *Fidelio F. Finke*. — »Alexander Waulin« von *Igor Gleboff*. Hinweis auf den jungen russischen Komponisten. — »Sudetendeutsche Komponisten« von *Erich Steinhard*.

DER BUND IV/6, São Paulo. — »Erinnerungen an Julius Stockhausen« von *Joseph Piatka*.

NEUE SCHWEIZER RUNDSCHAU XXI/7, Zürich. — Zwei Artikel gedenken Wolfgang Graesers. *Max Rychner* schreibt über sein Buch »Körpersinn«, *Hans Zurlinden* würdigt Musiker, Wissenschaftler und Mensch.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./17, Zürich. — »Über das dreifache Verhältnis des Künstlers zum Laientume« von *Erhart Ermatinger*. — »Wolfgang Graeser †« von *Do*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 1025, London. — »Schuberts Stil« von *Richard Capell*. IV Rhythmus und Tempo. — »Chopin: sein Witz und Humor« von *Frank Liebich*.

THE SACKBUT VIII/12, London. — »Excursions« von *Ursula Greville*. — »Die fünf Fassungen des Boris Godunoff« von *Maurice Jacobson*. — »Phantasie« von *Norman Demuth*. — »Musikalität« von *Cyrill Scott*. V. Warum wir komponieren. — »Musik des Äthers« von *Eric Blom*.

LA REVUE MUSICALE IX/9, Paris. — »Leonore« von *Romain Rolland*. — »Montaigne und die Musik« von *A. Machabey*. — »Die ersten französischen Bewunderer der Kompositionen von Liszt« von *Georges Servières*.

LE MENESTREL 90. Jahrg./26—29, Paris. — »Der wahre ›Boris Godunoff‹« von *Gustave Samazeulh*. — »Zwei italienische Mitarbeiter Glucks« von *J. G. Prod'homme*.

MUSIQUE I/9, Paris. — »Alfred Cortot« von *Marc Pincherie*. — »Zwei Briefe Chopins an Fontane«.

PRO MUSICA QUATERLY VII/1, Neuyork. — »Arthur Honegger« von *André George*. Mit einer Aufzählung der Werke Honeggers seit 1914. — »Der springende Punkt in Schönbergs Werk« von *Josef Rufer*. — »Persönliche Eindrücke bei Bela Bartók« von *Erno Balogh*. — »Carlos Chavesz« von *Henry Cowell*. Chavesz ist ein zeitgenössischer mexikanischer Komponist.

THE MUSICAL QUARTERLY XIV/3, Neuyork. — »Die Beziehung der Musik zum menschlichen Fortschritt« von *Edward J. Dent*. Der Autor tadelt, daß die Musikgeschichte bisher nur als biographische Studie musikalischer Individuen oder als theoretische Untersuchung gepflegt wurde. Er versucht, die Musikgeschichte in großen Umrissen von der griechischen

Musik bis zur Jetztzeit in Beziehung zu den anderen Künsten und zur allgemeinen Geschichte zu setzen. Einige Irrtümer der älteren musikgeschichtlichen Forschung widerlegt er, so die Ansicht, Musik sei die jüngste der Künste, sie hinke in der Entwicklung den anderen Künsten nach und man könne die Perioden der Kunstgeschichte in Zeitverschiebung auf die Musik übertragen. Besonders deutlich hervorgehoben wird vom Autor der Moment, als durch die Erfindung des Imitationsprinzips und der Fuge der Appell an den Intellekt, die eigentliche »Renaissance der Musik« geschah. Interessant sind die Beziehungen, die der Autor zwischen der Erfindung des Notendruckes und dem Aufblühen des Musikdilettanten aufdeckt. — »Palestrina« von *Leo P. Manzetti.* — »Seemannslieder und Gesänge der See« von *William Saunders.* Interessante Nachrichten über Arbeitslieder der englischen Seeleute. Die älteste Quelle ist ein schottischer Traktat vom Jahre 1549. — »Musik und Schach« von *Orlando A. Mansfield.* Nach dem Vergleich der Schachkunst und der musikalischen Kunst werden Musiker aufgezählt, die zugleich bedeutende Schachspieler waren, so: Philidor, Mendelssohn, Meyerbeer u. a. — »Webers Werke in Frankreich« von *J. G. Prod'homme.* Die Studie umfaßt die Jahre 1824—1926. — »Die Möglichkeiten musikalischer Kritik« von *Rollo H. Myers.* — »Die metaphysische Grundlage der absoluten Musik« von *Merton S. Yewdale.* »*Pure* music is of the essence of eternity.« — »Paul Dukas« von *Irving Schwerké.* — »Musik im Leben der Azteken« von *Frederick H. Martens.* — »Die Wagnerdämmerung« von *Carl Engel.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE III/6, Mailand. — »Antonio Ricci-Signorini«. Mit einer Bibliographie seiner Werke.

MUSICA D'OGGI X/6, Mailand. — »Musik und Natur in der ›Tetralogia‹« von *Filippo Brusa.* — »Geschichte der musikalischen Unterrichtsanstalten Italiens« von *Arnaldo Bonaventura.*

LA RASSEGNA MUSICALE I/7, Turin. — »Aspetti della musica romantica« von *Attilio Cimbro.* — »Strömungen und Richtungen in der zeitgenössischen deutschen Musik« von *Hans Mersmann.* — »Bach-Busoni« von *Luigi Perrachio.* — »Die Musica figurata« von *Luigi Parigi.*

DE MUZIEK II/10, Amsterdam. — »Het onderzoek der Indonesische Muziek« von *Willem Pijper.* — »Das Judentum in der Musik« von *Paul F. Sanders.* — »Schubert und die Politik« von *Paul A. Pisk.*

CRESCENDO II/11—12, Budapest. — »Ethnologische Bemerkungen zu Jazz« von *Erich M. v. Hornbostel.* — »Jazz als Form und Inhalt« von *Alexander Jemnitz.* — »Jazz als Erziehungsmittel« von *Mátyás Seiber.* — »Prinzipielle Bemerkungen zur Händel-Renaissance« von *Otto Gombosi.*

Eberhard Preußner

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Ein Zufall führte zur Entdeckung eines bisher unbekannten Bildes von *Michael Praetorius.* In der Art alter Silhouettenschnitte hat ein unbekannter Zeichner den Meister dargestellt, wie er zwischen zwei Chorherren beim Leichenbegängnis des Herzogs von Wolfenbüttel das Kreuz trägt. Das seltene Bild verdanken wir dem Verlag von Georg Kallmeyer, der jetzt eine Gesamtausgabe der Praetoriusschen Werke veranstaltet. (Siehe den Beitrag in diesem Heft von Rudolf Gerber.) — Die *Bayreuther Festspiele* dieses Jahres bieten uns willkommenen Anlaß, durch die Wiedergabe von vier Bühnenbildern den Bericht von Max Unger (Seite 918 f.) zu ergänzen. Unsere Abbildungen erweisen, daß auch Bayreuth sich den Forderungen nach einer »modernen« Bühnengestaltung nicht entzieht, und es ist höchst bemerkenswert, wie glücklich sich hier die Verschmelzung der Traditionsgebundenheit mit den neuzeitlichen Bestrebungen vollzieht. Die Bayreuther Inszenierungen können sich natürlich der »neuen Sachlichkeit« nur bis zu einem gewissen Grade nähern. Der überzeitliche Geist der dramatischen Gebilde, wie die romantische Gewalt der Musik stellen sich den radikalen Ansprüchen einer Modernisierung schroff entgegen. — Wie das Satyrspiel auf die Tragödie wirkt die dekorative Struktur der Bühnenbilder zu zwei der »Kurzopern«, die in Baden-Baden ihre Uraufführung erlebten (siehe das Referat auf Seite 877, in dem *Gustav Kneips* »*Tuba mirum*« und *Walter Gronostays* »*In zehn Minuten*« charakterisiert sind).

KRITIK

BÜCHER

ERHART ERMATINGER: *Bildhafte Musik.* Entwurf einer Lehre von der musikalischen Darstellungskunst. Verlag: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1928.

Der Sohn des bekannten Germanisten Ermatinger entwirft hier ein neues Gedankengebäude, das aber nicht etwa, wie es nach dem Titel allenfalls scheinen könnte, in die Hallen der Programmusik einführt, sondern in allgemeiner musikästhetischer Auseinandersetzung zwischen musikalischem Geschehen und unserer Raumvorstellung innere Beziehungen herstellt. Wenn Alfred Lorenz in seinem neuesten Buche »Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen« das Wiedererwachen des Sinnes für die musikalische Linienführung aus einem gesetzmäßigen dreihundertjährigen Wechsel erklärt, so spricht jedenfalls für die Tatsache, daß wir uns entschiedener als vor 1900 dem Mehrstimmigen zuwenden, das vorliegende Erzeugnis des jungen Gelehrten, der es unternimmt, die musikalischen Möglichkeiten vom Raumsinne aus zu begreifen. Das Einstimmige ist ihm Linie, das Zweistimmige Fläche, und von der Dreistimmigkeit an sieht er den Raum dargestellt, und zwar teils als vollkommenen, teils als unvollkommenen Raum. Ferner untersucht er die musikalische Darstellung einer räumlich geschauten Bewegung, ob sie konkav, konvex oder gerade verläuft. Auch die gegenseitige Abhängigkeit der drei Linien untereinander wird erwogen. Zuletzt kommt noch der Anteil der Farbe an der musikalischen Darstellung in Betracht. Es ist klar, daß hier der Raumbegriff in einer ungewohnt neuen Weise an Tonfolge und Tonbau herangebracht wird. Von jeder derartigen Gedankenverbindung können wichtige Anregungen ausgehen, und wir möchten den Leser bitten, den Gedankengängen des Verfassers zunächst bereitwillig zu folgen. Denn es hat in jedem Fall großen Reiz, zu erkunden, in welcher Weise Zeit und Raum ineinandergreifen. Doch wollen wir auch nicht verhehlen, daß uns die vorgelegten Nachweise nicht immer geglückt erscheinen. Ob sich zum Beispiel die Tonraumverhältnisse vom Mathematiker so einfangen lassen, wie die ausgeführten Zeichnungen andeuten, erscheint fraglich. Trotz dieses Bedenkens, dem sich einzelne Einwände anfügen ließen, wenn wir eine Erörterung einleiten könnten, steckt in der Arbeit so viel gute Beobachtung, daß wir sie nicht achtlos beiseite schieben dürfen, sondern uns den Verfasser merken müssen. Namentlich verraten die Beispiele aus Bach ein lebhaftes musikalisches Empfinden, an dessen Echtheit wir nicht zweifeln, obschon es nicht allen Meisterwerken gleich gerecht wird. Der Eindruck des Buches verstärkt sich nach der günstigen Seite dadurch, daß es von einer Gesinnung zeugt, die nach dem Ideal gerichtet ist. Die mathematischen Abmessungen und Abwägungen sind nicht theoretisch grau, sondern verraten fühlsamen, leidenschaftlich bewegten Hintergrund. Die Idee des Raumes, betont die Untersuchung, sei zutreffend in der christlichen Weltanschauung verankert. »Der Raum ist dasjenige, was zwischen Gott und der Welt liegt« und in der Darstellung des Raumes dringe der Künstler über ihn hinaus, um Gott zu erschauen. *Karl Grunsky*

HANS JOHN: *Goethe und die Musik.* Musikalisches Magazin, herausgegeben von Professor Ernst Rabich, Heft 73. Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1928.

Die Frage des *Verhältnisses Goethes zur Musik* beschäftigt die Musikforschung seit den Tagen Philipp Spittas (er war wohl auch der erste Musikwissenschaftler, der in seinen Aufsätzen »Zur Musik« zu der Frage Stellung nahm) immer aufs neue, und es entspricht durchaus dem vielgliedrigen Fragenkomplex des Gegenstandes, wenn die festliegenden Ergebnisse der musikalischen Goethe-Forschung in immer neue Perspektiven und Sinnbeziehungen treten. Auch die Ergebnisse der vorliegenden, wohl umfangreichsten Abhandlung über dieses musikalisch-literarische Grenzthema werden nicht die letzten Folgerungen sein, die aus diesem den Musikhistoriker, Tonpsychologen und Literaturhistoriker gleichermaßen anziehenden Bezirk von Goethes Hinterlassenschaft zu gewinnen sind. Vielleicht liegen gerade in dem Prinzip der Abhandlung: in kurz formulierten Schlußsätzen, als den Zielpunkten des exakt durchgeführten Induktionsverfahrens, die Frage von Goethes Verhältnis zur Musik kategorisch zu entscheiden, ihre Grenzen gegenüber der umfassenden Aufgabe. In einer Schlußbemerkung (S. 169) zieht der Verfasser das Gesamtfazit seiner ausführlichen Darlegungen und gewinnt als Maßstab der Beurteilung von Goethes Stellung zur Musik den absoluten Begriff des »Musikalischseins« im Sinne eines ganz spezifischen Einstellungs-

vermögens zur Tonkunst auf Grund einer »eigenen individuellen Anlage«. Unter diesem Wertgesichtspunkt mag als abschließendes Ergebnis das Bild des »eifrigen Musikliebhabers, als der sich Goethe sein ganzes Leben hindurch erweist« (S. 170), gerechtfertigt erscheinen. Und doch fällt es angesichts der unerhört weiten und nicht nur in der Zeit Goethes, sondern überhaupt einzig dastehenden Worte, die Goethe für die Kennzeichnung der Musik und ihrer Wertbestimmung gefunden hat, schwer, sich letztlich und ausschließlich mit dieser Lösung zu begnügen. Wir denken etwa an das Bekenntnis in der »Pädagogischen Provinz«: »Darum haben wir die Musik zum Element aller Erziehung gewählt, denn von ihr führen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.« An Stelle einer speziellen musikalischen Veranlagung in dem oben dargelegten Sinne, die sich in der produktiven Fähigkeit, zu schaffen äußert, tritt hier das intuitive Totalerfassen der Musik als eines obersten Bildungswertes, das ja gleichfalls höchste künstlerisch-»musikalische« Potenz voraussetzt. Von hier aus aber kann Goethes Verhältnis zur Musik nicht als ein Sonderbezirk seines Lebens und Schaffens betrachtet werden, für dessen spezifische Gesetzlichkeiten ihm im Gegensatz zu den anderen Gebieten, die sein universeller Geist umfaßt hat, die angeborenen Voraussetzungen fehlen, vielmehr bedeutet hier all das, was seine Persönlichkeit mit der Musik und ihren Wesensformen verbunden hat, einen notwendigen Teil der Gesamtheit seiner Lebenskonfession.
Der besondere Wert der vorliegenden Abhandlung liegt in der bisher noch fehlenden Darstellung des gesamten authentischen und zeitgenössischen Quellenmaterials. Insbesondere hat der Verfasser erstmals Goethes musikhistorische und musiktheoretische Studien in der der Bedeutung dieser intensiven Beschäftigung entsprechenden Ausführlichkeit gewürdigt und durch eine Statistik auf Grund des Zelterschen Briefwechsels Goethes Standpunkte zu diesen Fragen aufs klarste veranschaulicht. Diese stofflichen und methodischen Qualitäten sichern dem Buche seinen Wert innerhalb der musikalischen Goethe-Literatur, für deren fernere Beiträge in der vorliegenden Schrift die notwendige stoffliche Grundlage in einwandfreier Darlegung geboten ist. *Hans Boettcher*

SIEGFRIED SCHEFFLER: *Richard Wagner, sein Leben, seine Persönlichkeit und seine Werke*; Kommentare und Einführungen zu seinen Opern und Musikdramen. Verlag: Alster-Verlag, Hamburg 1928, 2 Bände.
Die Dichtungen vom Rienzi bis zum Parsifal sind in zwei vornehm künstlerischen Bänden herausgegeben. Die Gesinnung des Verfassers prägt sich in den Worten aus: »An Wagner glauben, bedeutet heute: sein Leben, Wirken, Schaffen mit Gerechtigkeit und Ehrfurcht erfassen zu können, verlangt: an die Wiedergeburt seines Genius in neuen Formen, neuen Zeiten zu glauben und damit an die neuerstandene Weltgeltung Deutschlands auch in den Bezirken seiner Kunst, seiner rassenverbindenden, völkerversöhnenden Mission«. »Wagners Werk hat heute zwei schwere Prüfungen überstanden: den Tod seines Schöpfers und das Freiwerden seines Schaffens 30 Jahre nach seinem Ableben.« Das zum Schluß angeführte Bekenntnis Puccinis zum Bayreuther Parsifal beschämt noch heute das Verhalten der Deutschen ihrem großen Meister gegenüber. Das Buch ist in Anlehnung an Pfohls Wagner-Biographie in schöner Begeisterung geschrieben, in der Gegenwart eine erfreuliche Erscheinung. Trotzdem kann ich Bedenken gegen die Ausführung nicht zurückhalten. Die Dramen sind im allgemeinen nach den Wortlaut der Partitur abgedruckt, aber unzm verlässig. Die schwerwiegenden Fragen du- Textkritik, welcher Wortlaut bei abweicheer den Lesarten für der Sänger maßgebend senmuß, sind Scheffler nicht bekannt. Im Tanin häuser erscheint der Venusberg in der Drendener und Pariser Fassung, nicht aber ds- Sängerkrieg. Leider ist in Textausgabeer Klavierauszügen und Partituren arge Verwin, rung eingerissen, die sogar nicht einmal ir- Bayreuth behoben wird, wo man z. B. im Tristan nicht den in Ballings Partiturausgabe endgültig festgesetzten Wortlaut hört! Schefflers Text enthält gelegentlich einige unwesentliche Abweichungen in Klammern, keineswegs zur Zierde des Druckbildes. Beim Ring und Tristan, auch in Meistersingern und Parsifal blieb die von Wagner in Handschrift und Druck genau geregelte Unterscheidung längerer und kürzerer Verszeilen unbeachtet, so daß dem Auge des Lesers die vom Dichter getroffene wohlbedachte Anordnung gar nicht vorgeführt wird. In der Götterdämmerung (II, 401) ist Brünnhildes Gruß an Grane durch Ausfall von vier Versen und einer szenischen Bemerkung unverständlich geworden. Auswahl des zugrund gelegten Textes und drucktechnische Wiedergabe war sorgfältig zu er-

wägen! Über Vorlagen und Quellen der Dramen weiß der Verfasser nichts, so daß die dichterische Selbständigkeit und Gestaltungskraft Wagners nicht zur Geltung kommt (vgl. z. B. die falschen und verworrenen Angaben I, 435 über die mittelalterlichen und neuen Tristan-Gedichte). Gerade hier liegt reiche, mühelos zugängliche wissenschaftliche Literatur vor, die ein Beurteiler von Wagners Werken notwendig kennen muß. Endlich habe ich am Stil den übermäßigen Gebrauch entbehrlicher Fremdwörter zu tadeln. Es ist geschmacklos, über einen deutschen Meister von der Bedeutung Wagners in undeutscher Sprache zu schreiben. Das Buch läßt leider oft Gründlichkeit und Stilgefühl vermissen. So sollte man z. B. auch wissen, daß Wagner seiner eigenen klaren Äußerung zufolge nach dem Rienzi weder »Opern« noch »Musikdramen« schrieb. Der guten Anlage und dem schönen Gewande des Buches entspricht der Inhalt nicht überall so, wie es um der Absicht und Sache willen zu wünschen war.

Wolfgang Golther

HEINRICH WERNER: *Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein.* Mit Briefen des Meisters an Angehörige des Vereines und diesem nahestehende Persönlichkeiten mitgeteilt von Heinrich Werner. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Als Ergänzung zu den verschiedenen Veröffentlichungen aus dem Wolf-Kreise, die auf persönliche Beziehungen und Verhältnisse ein Licht werfen, legt der leider unlängst plötzlich verstorbene Heinrich Werner, ein grader Mensch von einer unantastbaren Noblesse der Gesinnung, hier einen Band vor, mit dem er sich selbst das schönste Denkmal setzt. Seine schlichten, ungeschminkten Erläuterungen geben einen wirkungsvollen Rahmen für die echt menschlichen Dokumente einer schöpferischen Aktivität und geistigen Bewegtheit, die eine getreue Spiegelung von Wolfs Wesenart darstellen. Die großenteils bisher unbekannten Briefe gestatten kulturhistorisch aufschlußreichen Einblick in die Verhältnisse, unter denen die Entfaltung von Wolfs Schöpfertum sich zu vollziehen hatte. Interessante Beigaben von schwer zugänglichen oder unbekannten Bildern, ein Verzeichnis der Wolf-Aufführungen des Wagner-Vereins und eine Liste der vom Verein übernommenen Privatbibliothek Wolfs, deren Zusammensetzung wiederum recht aufschlußreich ist, ergänzen den Band, der jedem Wolf-Freund hochwillkommen sein wird.

Hans Kuznitzky

JOS. G. SCHEEL: *Lösung des Stimmproblems?* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Dr. ADOLF MOLL: *Singen und Sprechen.* Die natürliche Stimmbildung nach Bau und Tätigkeit der Stimmwerkzeuge. Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.

Die Zahl derer mehrt sich, die in der heute üblichen Überschätzung der Stimmwissenschaft für die Praxis der Gesangserziehung eine *Gefahr* sehen und demgegenüber die *psychologische Seite* des Stimmproblems in den Vordergrund gerückt wissen wollen. Ein neuer temperamentvoller Kämpfer gesellt sich ihnen zu: der St. Galler Domkapellmeister J. G. Scheel. Sehr schön nennt er den Urfaktor des Gesanges »die Aktivität des seelischen Moments«, sehr schön spricht er von einem »Tongeheimnis«. Einem sachlich nüchternen Beurteiler mag es zuerst so scheinen (namentlich nach dem schwachen ersten Kapitel über den Belcanto), als gehörten seine im Ton allzu schwärmerischen Ausführungen in das Reich der Phantasterei. Wer aber dem Buch willig entgegenkommt, der wird sofort das unbedingt Positive daran erkennen: die kluge Abwehr mechanistischen Geistes für das Gesangsgebiet, das feine Verstehen, Begründen und Betonen der »psychologischen Potenz« und das richtig aufgestellte Ziel einer »praktischen Theorie«. Diesem Positiven gegenüber wird er sehr bedauern, daß die allzu optimistische Auffassung von den realen Schwierigkeiten, die häufige innere Verwechslung von Ziel und Ausgangspunkt des Studiums und die oft ungerechtfertigte Ablehnung erfahrungsgemäß erprobter Hilfsmittel den Darlegungen sehr viel von ihrem sachlichen Wert nehmen. Wenn der Verfasser für die zu fordernde »zweckmäßige Beseitigung der vorhandenen Störungen« alle die meist notwendigen Umwege über Resonanz- und Registerstudium als »Extreme« verdammen zu dürfen glaubt, — wenn er die Hilfen ablehnt, die in der wechselseitigen Beeinflussung der Vokale untereinander und in dem Ausnutzen der Konsonanteigentümlichkeiten liegen, und wenn er statt dessen den Vokal a zum alleinigen *Ausgangspunkt* des Studiums machen will, so zeugt das von wenig Einsicht in die unendliche Mannigfaltigkeit der stimmbildnerischen Aufgabe. Es ist zudem ein Irrtum,

daß die italienischen Meister der besten Zeit nur mit dem a gearbeitet haben, genau wie die Einreihung Carusos unter die »Belcanto-Sänger« eine ungeheure Verkennung ist, an die man sich aber aus dem Gesangsschrifttum neueren Datums schon zu sehr gewöhnt hat, um sich darüber zu wundern, daß auch hier dieses Märchen den Abschluß des Buches bildet. Trotz all seiner Mängel jedoch stehen wir bei der Lektüre des Werkes mitten im echten Ringen um grundlegende Wahrheiten.

Der kleine Reclam-Band von Moll ist völlig entgegengesetzt gerichtet. Er hat seinen Wert in der populären Darstellung bekannter wissenschaftlicher Tatsachen über Bau und Tätigkeit der Sprech- und Atemwerkzeuge (gestützt auf medizinische Autoren, Gutzmann, Pielke, Gießwein usw.) und wird insbesondere den Schulgesangspädagogen als handliches und gut orientierendes Nachschlagewerk sehr willkommen sein. Für die Pädagogik des Kunstgesanges ist er belanglos. Die übliche unklare Terminologie (voix mixte eine »Übergangsstelle«? Fistel ist Kopfstimme? Deckung?) — die mit der modernen Stimmforschung gar nicht in Einklang stehende Registerauffassung und damit die Verkennung des Kernpunktes der Registerfrage — die wissenschaftlich sanktionierte Unwissenheit über das Wesen der gesanglichen Resonanz, und die Gesamteinstellung wissenschaftlichen Schulmeisterns gegenüber dem lebendigen Gegenstand: all dies läßt kein Eindringen in die eigentliche Welt der gesanglichen Probleme zu. *Franziska Martienßen*

GUSTAV GÜLDENSTEIN: *Theorie der Tonart.* Verlag: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart.

Die Begriffe »Tonart« und »Tonalität«, theoretisch bisher noch wenig geklärt, erfahren in dieser fleißigen Arbeit grundlegende Untersuchungen und neuartige Definitionen. Obwohl er den akustisch-physikalischen Gesetzen für eine »Theorie der Tonart« jede Bedeutung abspricht, geht der Verfasser doch von der »Dominantfunktion« des Naturklanges aus, den er im »Makrokosmos« schwebend annimmt und dessen »Gravitationstendenz« nach »Lösung« in den um eine Quinte tiefer gelegenen Klang strebt. So erklärt sich Tonleiter und Tonart als Abgrenzung des »kosmischen« Prinzips, als »endliche Welt«. Die Ableitung aller übrigen tonartlichen Beziehungen von diesen Fundamentalschritten und die Bevorzugung der Stufenbezeichnung vor der Funktionsbezeichnung T D S weisen wieder mehr auf Sechter als auf Riemann zurück. Das Zentrum der weiteren Ausführungen bildet das »Dimensionalgesetz«, nach welchem die Tonika mit den zugehörigen Tonstufen und Akkorden eine »Tonartebene erster Dimension« darstellt, wogegen alle aus der Tonart hinausreichenden Beziehungen bereits einer zweiten Dimension angehören, deren »Nebentonika« jeweils von der Haupttonika erster Dimension in Abhängigkeit bleibt. Die dritte Dimension steht zur zweiten im gleichen Verhältnis, wie diese zur ersten (»Mikrokosmos«). Es sind die gleichen Beziehungen, für welche bisher der Begriff der »Nebendominanten« geläufig war. Da jeder Tonart unter Anwendung der chromatischen Erweiterung alle 12 Töne schon in erster Dimension angehören können, so ergibt die Heranziehung der 2. und 3. Dimension eine unübersehbare Fülle tonartlicher Beziehungen, welche in mehreren Tabellen illustriert werden. Hierbei erscheint lediglich die Unterscheidung zwischen »diatonischen« und »chromatischen« Akkorden nicht ganz befriedigend. Beim Versuch einer allgemeingültigen Aufstellung eines Akkordsystems, für dessen Bezeichnungen manch brauchbare Vorschläge gemacht werden, dürften nicht Grenzen derart gezogen werden, daß »mixolydisches« Dur und »dorisches« Moll noch zur Diatonik rechnen, während alle anderen Abarten der Dur- und Molltonart bereits zur »Chromatik« zählen. Es wäre erwünscht, daß hier wie anderwärts möglichst einfache und klare Systematisierungen erfolgten, damit auch die Musikpraxis aus einer wissenschaftlich so gut fundierten »Theorie der Tonart« Nutzen ziehen kann.

F. Müller-Rehrmann

WALTHER HOWARD: *Die Lehre vom Lernen. Bd. I: Die Grundlagen.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Auf dieses Buch hätte man schon lange und stärker hinweisen sollen, weil es die tiefgründige Erörterung pädagogischer Gegebenheiten und Vorgänge in einer Weise behandelt, die nicht nur andersartig, sondern auch fruchtbringend ist. Freilich offenbart es auch die beinahe schon okkulte Einstellung einer Pädagogik, die über allem Reflektieren und Spintisieren und über allem Psychoanalytischen nun schon den Boden der Tatsachen und den nüchternen, praktisch wägenden Blick verloren hat — oder wenigstens auf dem besten

Wege dazu ist. Das Buch und seine bei Simrock erschienenen Fortsetzungen sollte jeder Musikpädagoge lesen. *Siegfried Günther*

MUSIKALIEN

A. HONEGGER: *Concerto pour Piano et Orchestre.* Verlag: Maurice Senart.

Ein Konzert, das zu spielen jedem Pianisten Freude machen müßte. Ein durchsichtiger Stil, ein wirkungssicherer Klangaufbau und eine Vielseitigkeit in der Abhebung und Durchdringung von Klavier- und Orchesterpart machen aus dem kurzen Concertino ein Stück, das in sich mehr Ausdrucksmöglichkeiten birgt als manches vielsätzige Werk größten Ausmaßes. Mit seltener Sicherheit werden Teile, in denen Klavier und Orchester als getrennte Klanggruppen gleichsam in Chor und Solostimme sich zusingen, mit anderen, in denen das Klavier als Farbbereicherung zum führenden Orchester tritt oder in dem Klavier und Orchester gleichwertig an der Stimmentfaltung beteiligt sind, gegeneinandergestellt. Die Wandlung des melodischen Gutes ist schier unerschöpflich. Die Steigerung des ganzen Konzertes vom einfachsten Klaviersatz des Anfangs bis zum Schluß, der erst die technischen Mittel für den Klaviersatz bewußt häuft, geben dem Stück den Schimmer virtuosen Schwunges. Im ganzen sind die technischen Schwierigkeiten für den Solisten auffallend geringe; um so größere Anforderungen stellt das Zusammenspiel vor allem in rhythmischer Hinsicht.

Eberhard Preußner

LORD BERNERS: *The triumph of Neptune.* English pantomime in twelve tableaux. (Book by S. Sitwell.) Klavierauszug mit Bildern. Verlag: J. & W. Chester, Ltd., London.

Eine Pantomime kann man nicht nach dem Klavierauszug beurteilen, zumal wenn jeder erklärende Text fehlt. Darum nur ein paar Worte über die Musik. Sie ist nicht sonderlich originell, aber farbig, schwungvoll und witzig. Manchmal überraschen fein herausgearbeitete Gegenstimmen, dann wiederum urkräftige Banalitäten. Hier ein wenig von Richard Strauß, dort ein bißchen von Strawinskij; alles sehr geschickt gemacht, doch ohne innere Wärme. Überall zeigt sich die Absicht zu verblüffen, nichts ernst zu nehmen (auch die eigenen Einfälle nicht) und neue Tricks zu probieren, wobei jedoch die Grenze der musikalischen Wohlanständigkeit selten überschritten und die tonale Grundlage immer nur vorübergehend verlassen wird. Das Beste ist die leichte Hand des Komponisten, der alles Parodistische (wie z. B. die Vereinigung von Waldweben und Foxtrott) scheinbar absichtslos hinstreut und immer so diskret bringt, daß außer den berufsmäßig lächelnden Auguren kaum einer etwas merkt. Schade, daß dieser geistvolle Spötter nicht Heinesches Format hat. Denn welchen Wert haben schließlich Witz, Sarkasmus, Ironie und Zynismus, wenn nicht ein leidenschaftliches Wollen dahintersteht? Eine mehr oder minder parodistische Pantomime wird niemals von einem naiven, musikalisch wenig gebildeten Theaterpublikum verstanden werden. Immerhin, Lord Berners ist eine der eigenartigsten Erscheinungen unter den heutigen Komponisten, und eins seiner bisherigen Werke wird sicherlich unsere Zeit überdauern, schon weil es seinesgleichen in der Musikliteratur nicht hat: die drei kleinen *Trauermärsche* auf den Tod eines Staatsmanns, eines Kanarienvogels und einer reichen Tante. Diesem genial satirischen Werkchen gegenüber wirkt die Musik der Pantomime recht schwach. Aber, wie gesagt, über das Werk als Ganzes soll und kann hier kein Urteil abgegeben werden. *Richard H. Stein*

ALEXANDER WEPRIK: *Sonate Nr. 2 für Klavier op. 5.*

—: *Chant rigoureux pour Clarinette (in A) et Piano op. 9.* Beide im Verlag der Musiksektion des Staatsverlages, Moskau.

—: *Zwei hebräische Lieder für eine Singstimme und Klavier.* Verlag: Musiksektion des Staatsverlages, Moskau und Universal-Edition, Wien.

Das kompositorische Schaffen im Neuen Rußland ist für uns von besonderem Interesse, da wir in ihm wertvolle Versuche erkennen, die als Ziel einen neuen musikalischen Volksstil anstreben. Verständlichkeit heißt in diesen Werken das oberste Gesetz, ihr bewährtestes Arbeitsmittel ist die Anwendung und Verarbeitung musikalischen Volksgutes. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die neue Musik des Ostens wesentlich von der des Westens. Unsere Komponisten experimentieren und kultivieren einen Stil, der in den seltensten Fällen als Hauptbedingung volksverständlich sein will; die neue Musik des Ostens und Südostens ist ohne die Volksverständlichkeit nicht denkbar. Die Musik Alexander Wepriks ist auf diesen Grundlagen östlichen Musikwollens aufgebaut.

Sie hat wenig mit den Prinzipien linearer Technik oder mit der Forderung nach neuer Sachlichkeit zu tun, aber um so mehr besitzt sie die Vorteile jeder primitiven Volksmusik mit ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Hörer. Am besten ließe sich dieser Werkstil mit dem von Bartók und Slavenski vergleichen. Dabei scheint mir die besondere Eigenheit von Wepriks Schaffen eine Mischung slawischer und jüdischer Elemente zu sein, die seiner Musik eine starke, originelle Bindung geben.

Die Klaviersonate ist von elementarer Einfachheit, liebt Kontraste im Thematischen und Dynamischen; im Melodischen ganz durchsichtig, erfordert der frei-rezitativisch gehaltene Klaviersatz vom Spieler doch ein starkes Können im Gestalten klanglicher Wirkungen. Der Klarinettensatz imponiert im Melodischen durch die merkwürdige, schon bei der Klaviersonate auffallende *gleichzeitige* Anwendung von rezitativischer Freiheit und plastischer Schärfe streng geformter Thematik. Ein Werk, das sich volkstümlichen Veranstaltungen gut einfügen ließe. Ein interessanter Beitrag zur neuen jüdischen Musik sind die beiden Gesänge. Die Werke Wepriks, die weder die Vorherrschaft des melodischen Elementes noch die Bedeutung gefühlsmäßiger Spannungen verleugnen, verdienen, auch in Deutschland bekannt zu werden. Sie können Anregungen geben zu einem neuen Typus volksgebundener Kunstmusik.

Eberhard Preußner

J. GUY ROPARTZ: *3. Streichquartett in G-dur.* Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

Berühmte Vorbilder, die Quartette Debussys und Ravels, tauchen hinter diesem Werk des in den Sechzigern stehenden, in Deutschland aber noch recht unbekannten Straßburger Konservatoriumsdirektor auf. Ein Nachklang aus impressionistischer Frühzeit, klingt es in eine Zeit hinein, die längst an anderer Stelle der Entwicklung hält; ein Nachfahre jener Zeit, da der Klang — bereits auf dem Sprunge, aus der funktionellen Harmonik herauszudrängen und ihre Gesetzeskraft endgültig zu sprengen — jene wundervoll gehaltene, schwebende Spannung erzeugte, die den frühimpressionistischen Werken ihren Reiz gibt. Quartquintakkorde, die große Septime und der Dominantnonenakkord bilden auch bei Ropartz die harmonische Substanz; doch entstand sein Quartett dreißig Jahre später als das von Debussy. Das ist gefährlich. Dem musikalischen Wert des Stückes muß es nicht unbedingt schaden, wohl aber seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung. Ein Stil, damals erobert, jetzt beinahe kanonisiert und internationales Gemeingut geworden, wird mühelos nachgeahmt. Der Geist des Akademischen bemächtigt sich einer Schreibweise, die zu ihrer Zeit revolutionär war, mildert und dämpft den Reiz einer zunächst seltsam spröden Klangwelt, die einstmals alle nach Neuem Begierige faszinierte. In dem starren Festhalten am klassischen Sonatenschema und seiner Modulationsordnung, in den Durchführungen vor allem äußert sich das Akademische. (Man ist nicht ungestraft 20 Jahre Provinzkonservatoriumsdirektor.) Wird man zunächst mißtrauisch durch solche Unfreiheit in der formalen Anlage, so entschädigt das Werk durch seine zarte Klanggebung, die von jener Feinheit ist, wie sie nur ein Franzose besitzt. Schön ist der langsame Satz mit seinem gleichsam weit geöffneten Nonenakkord am Schluß; ebenso der letzte Satz mit seinen dudelsackhaften Melodien. Klanglich wohllautend auch das Trio im Scherzo mit seiner ostinaten Geigenfigur in der ersten, der liegenden Stimme in der zweiten Geige und der von leisem Sentiment angehauchten Melodie, die zuerst von der Bratsche allein, dann von Bratsche und Cello getragen wird.

Kurt Westphal

GUSTAV HAVEMANN: *Die Violintechnik bis zur Vollendung.* Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Gustav Havemann, der schon seit rund achtzehn Jahren unter den deutschen Geigern mit an erster Stelle steht, hat schon großen Ruf auch als Lehrer seines Instruments gehabt, bevor er Professor an der staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg geworden ist. In dem vorliegenden, herrlich auf gutem Papier gestochenen Werk, das nicht weniger als 211 Folioseiten umfaßt, hat er ein Übungsmaterial von seltener Reichhaltigkeit zusammengestellt, das weit über seinen Schülerkreis hinaus größte Beachtung finden wird, sicherlich auch im Ausland, da der begleitende Text, der mit Recht knapp gehalten ist, auch in englischer, französischer und italienischer Sprache geboten wird. In den modernen Kammermusik-, Solo- und Orchesterwerken werden für die Technik bisher kaum gewagte Schwierigkeiten gefordert. Zur Vorbereitung dafür bieten die vorhandenen Studienwerke zu wenig, oft gar nicht die entsprechenden Intervall- und Intonationsübungen. Hier setzt nun Havemann mit seinen

Übungen ein, die nur der Technik dienen sollen und daher die daneben auf anderem Wege zu erlangende geistige und seelische Weiterbildung des Geigers außer acht lassen. Besonders hat er in ihnen die sonst so vernachlässigten Doppel-Bes und Doppel-Kreuze berücksichtigt. Es fehlt auch nicht an reichlichen rhythmischen Bogenübungen, um die Lockerung des rechten Handgelenks, des Armes und Schultergelenkes zu erzielen. Havemann beginnt gleich beim Studium der ersten Lage schon mit schwierigen Intervallen, um das Ohr von vornherein zum schärfsten Hinhören zu gewöhnen, denn, wie er mit Recht hervorhebt, ist die manuelle Geschicklichkeit unbedingt abhängig vom Hören. Jede nur mögliche Kombination des Fingersatzes bringt er, besonders bedacht auf die Entwicklung und Stärkung des vierten Fingers. Ausgezeichnet entwickelt er den Übergang des Spielens auf einer Saite zu dem Spielen auf den verschiedenen Saiten. Sehr nützlich erscheinen seine täglichen Fingerübungen. Ungemeine Sorgfalt ist dem Lagenwechsel gewidmet, bei dem der stehende Finger in die neue Lage zu gleiten hat, um größte Treffsicherheit zu erzielen. Da die linke Hand bei besonders schwierigen Passagen im Lagenwechsel durch den rechten Arm häufig gehemmt wird, hat H. alle Übungen mit den verschiedensten Stricharten versehen, um beide Arme voneinander unabhängig zu machen. Aufmerksam gemacht sei auch besonders auf seine Arpeggien auf einer Saite und auf die Übungen für 4 Finger auf demselben Ton. Sehr zielbewußt sind die der Entwicklung des Terzen- und Oktavenspiels dienenden Übungen. — Sicherlich wäre es sehr willkommen, wenn Havemann in einem Ergänzungsheft besonders schwierige Stellen aus der modernen Literatur zusammenstellte, und zwar unter Zufügung des Fingersatzes und der Bogenstriche. Freilich, wer dieses sein Studienwerk gründlich durchgearbeitet hat, wozu emsigster und anhaltender Fleiß gehört, der wird den Anforderungen selbst eines Schönberg oder Strawinskij verhältnismäßig schnell gewachsen sein.

Wilhelm Altmann

GABRIEL PIERNÉ: *Impressions de Music-Hall op. 47.* Für Klavier zu zwei Händen. Verlag: Max Eschig & Cie., Paris.

Mancher Chordirigent wird sich, wenn er den vorstehenden Titel liest, betrübt fragen, ob er nun noch den »Kinderkreuzzug« aufführen könne. Uns Deutschen erscheint es unverständlich, ja unerlaubt, daß ein Komponist zugleich das seriöse und das leichte Genre pflegt. Eine Operette von Brahms wäre für uns etwas ebenso Unvorstellbares wie ein Streichquartett von Nelson. Gerade deshalb sei darauf hingewiesen, daß Pierné außer Chorwerken acht Opern, ein Ballett, ein paar ganz vortreffliche Kammermusikwerke und ... zahlreiche Operetten geschrieben hat. Dieser Vielseitigkeit ist es zu danken, daß seine ernsten Werke niemals langweilig und die heiteren niemals banal wirken. Handelt es sich, wie hier, um Impressionen, so darf uns der vom Komponisten gewählte Gegenstand seiner musikalischen Schilderung minder wichtig erscheinen als die Kunst der Darstellung, die gerade bei diesem Werke ganz außergewöhnlich ist. Neben den bekannten Vorzügen des Pierneschen Stils, seiner klaren und sauberen Schreibweise, seiner geschmackvollen und eleganten Linienführung, seiner subtilen und bei aller Kühnheit immer logischen Harmonik, erfreut uns hier die vornehme und geistreiche Art, mit der Pierné seine Themen behandelt. Die vier Stücke sind technisch recht schwierig und harmonisch stark gepfeffert, so daß sich Dilettanten kaum an sie heranwagen werden. Auf billigen Ulk wird verzichtet, und trotzdem es an drastischem Humor nicht fehlt, ist jede vulgäre Karikatur vermieden. Wohl lockt es den Komponisten, zu zeigen, daß auch er als »Artist« sich auf Kunststücke versteht, aber er beseelt das Artistische und schildert darum auch mit dem Technischen, das ihn fasziniert, zugleich den Menschen, der die technische Leistung vollbringt. Dieses Werk ist mehr als ein musikalischer Spaß; es bietet erlesene Kleinkunst, die jeden Kenner entzücken wird; es ist feinste musikalische Graphik. Ein Leckerbissen für Feinschmecker.

Richard H. Stein

HANS DAGOBERT BRUGER: *Pierre Attaignant (1529).* Zwei- und dreistimmige Solostücke für die Laute. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Als zweites Beiheft zu seiner grundlegenden Lautenschule (Verlag G. Kallmeyer) gibt Hans Dagobert Bruger eine Auswahl von zwei- und dreistimmigen Tanzsätzen (Basse-danses, Bransles, Pavanes, Gaillarden, Haulberroys) aus den Attaignantdrucken vom Jahre 1529: »Dixhuit basses dances« und »Très brève et familière introduction« (Preuß. Staatsbibliothek Berlin). Diese Neuausgabe muß für das Lautenmusizieren, das durch die Jugend-

musikbewegung (deren ursprüngliches Symbol ja die »Laute« war) neue Gegenwartsbedeutung gewonnen hat, insofern entscheidend sein, als hier erstmals dem Lautenschüler schon nach Beherrschung der ersten und zweiten Lage vollwertige Originalmusik erschlossen wird, und ihm damit in progressivem Aufbau nach Maßgabe der technischen Schwierigkeit jeweils *ganze* Aufgaben für die Soloübung gesetzt sind. Der Ausgabe ist in zweckdienlichster Weise eine Voranmerkung mit Fingersatzhinweisen und ein Anhang mit Revisionsbericht beigegeben, in dem mit philologischer Akribie die Fragen der Notation, Stimmung, Aufführungspraxis erörtert sind. Das Heft wird für jeden ernsten Lautenunterricht ein unentbehrliches Requisit werden.

Hans Boettcher

J. ALEX. BURKHARD: *Hundert Lieder zum Studium ihrer Formen.* Selbstverlag: Frankfurt a. Main.

S. 11 »Volkslieder aus früheren Jahrhunderten nehmen es zuweilen mit dem Wortrhythmus nicht so genau. Sie muten manchem als Besonderheit, wenn nicht Sprachwidrigkeit an...« dazu Beispiel »Es ist ein Ros' entsprungen« (mit Druckfehler im 3. Takt).

S. 18 »Wie die Paare beim Reigen oder wie geordnet aufgestellte Bilder und Vasen auf dem Piano wirken . . ., so auch wirken geordnete Harmoniefolgen auf das Ohr.«

Diese beiden Zitate, die sich beliebig vermehren ließen, genügen wohl, um die Bildung und künstlerische Einstellung des Verfassers zu dokumentieren, dessen »Hundert Lieder« samt Erläuterung ihrer Formen wohl das Kläglichste sind, was unter dem Motto »Musikunterricht — Musikerziehung« je an den Tag gekommen ist. In 128 Paragraphen wird die gesamte Musiklehre einschließlich Takt- und Formenlehre, Tongeschlechter, Transposition in einer Weise verschandelt, daß einem das Horazianische difficile, satirum non scribere näher liegt als eine objektive Kritik. Nur das eine möchte ich sagen: mag es schon schwer sein, über Musik überhaupt etwas auszusagen: wieviel schwerer ist die Aufgabe, wenn man es nur in Definitionen tun will. Dazu gehört doch ein Maß von Konzentration und Sprachmeisterung, das nicht jedem gegeben ist. *Hans Fischer*

JOHANNES WOLF: *Chor- und Hausmusik aus alter Zeit, Heft 3 u. 4.* Wölbing-Verlag, Berlin.

Nach dem schönen Beginn zweier Hefte Vokalmusik folgen nun zwei weitere mit instrumentalen Werken. Von höchstem Wert ist das dritte Heft, da es schwerlich ein anderer wie Johannes Wolf mit so sicherer Hand hauptsächlich aus Manuskripten des 14. bis 16. Jahrhunderts hätte zusammenstellen können. Im Gegensatz zu vielen recht gesprächigen Herausgebern gibt Wolf, der wirklich etwas zu sagen hätte, leider die Sätze ohne jeden Kommentar, für Streichinstrumente gesetzt und mit einigen Vortragsandeutungen bereichert. Die Dreistimmigkeit der vier frühesten mitgeteilten Tonsätze wird manchem Spielkreis vielleicht zunächst karg erscheinen; von der herrlichen Fantasie Josquins aus erschließt sie sich am ehesten: als höchst gesetzmäßiger Zusammenklang edel geführter Stimmen. Der »Fuchsschwanz« entstammt einer Aufzeichnung des »Glogauer Liederbuchs«. Auch in den beiden Schlußstücken herrscht ganz der tänzerische Ton. Tanzsätze des 17. Jahrhunderts vereinigt sodann das vierte Heft, das bis zur klingenden Sechsstimmigkeit Melchior Francks geht, aber auch der schlichten Vierstimmigkeit Valentin Haußmanns Raum gibt, von dem bereits in früheren Heften Chöre mitgeteilt waren. Seine naive Umformung des geraden »Tanzes« in den ungeraden »Nachtanz« wird, gespielt oder — wie es die letzte Nummer verlangt — gespielt und gesungen, stets Freude erwecken. *Peter Epstein*

FRANZ PHILIPP: *Eichendorff-Zyklus für Männerchor, Horn, Orgel und Posaunen op. 16.*
—: *Zwei a cappella-Chöre op. 19* für 8stimmigen, gemischten Chor a) Tantum ergo, b) St. Martinus-Lied. Verlag: für beide Werke Fritz Müller, Südd. Musikverlag, Karlsruhe i. B.
—: *Eine Folge Allemannischer Lieder aus »Madlee«* von *Hermann Burte* für Männerchor op. 18. Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Philipp schreibt einen gediegenen Chorstil. Er gehört nicht zu den Übermodernen, die um jeden Preis Neues bringen wollen, aber auf dem Instrumente des Chores weiß er alle Stimmungen meisterhaft auszudrücken. Die Eichendorff-Stimmungen sind so recht für die Illustrierungen von Horn und Posaunen geeignet. Der Chor hat stellenweise keine leichte Aufgabe, aber er wird in ihrer Bewältigung große Befriedigung finden. Als gelungenstes der 5 Stücke möchte ich »Nachtgruß« bezeichnen. Die beiden Chöre op. 19 sind ausgezeichnete, leicht ausführbare Stücke für den katholischen Gottesdienst. In den Allemannischen Liedern herrscht kerniges und ursprüngliches Leben. Eigenartige und markante Rhythmen erhöhen die Frische. *Emil Thilo*

OPER

BAYREUTH: Als 1924 die Bayreuther Festspiele nach zehnjähriger unfreiwilliger Unterbrechung wieder aufgenommen wurden, war die Kritik mindestens sehr geteilter Meinung. Aber einsichtsvolle Beurteiler der Lage brachten den damaligen Mängeln alles mögliche Verständnis entgegen. Wohl hätten verschiedene Fehlbesetzungen vermieden werden können, aber es war gar nicht anders zu verlangen, als daß eine so lange Pause auf das innerste Wesen der Bayreuther Festspiele ihren sonst fast von Jahr zu Jahr weitergegebenen, besonderen Darstellungsstil drückte. Vor allem mußte es sich ungünstig auswirken, daß gerade die wenigsten Träger der Hauptrollen aus der Vorkriegszeit wieder übernommen werden konnten. Es war nur ein großes Glück, daß Persönlichkeiten wie Muck, Rüdel und Siegfried Wagner, die die verkörperte Bayreuther Überlieferung vorstellen, am Wiederaufbau noch mitwirken konnten. Wie alte und älteste Besucher erklärten, ist die künstlerische Höhe schon nach diesen vier Jahren fast so, wie in der besten Bayreuther Vergangenheit; ja ein maßgeblicher Musiker, der die Festspiele um die Wende des Jahrhunderts besuchte, versicherte, der Gesamteindruck sei heuer erheblich stärker als damals gewesen.

Auf der Spielfolge standen die gleichen Werke wie im vorigen Jahre: Tristan und Isolde, Parsifal und der Ring des Nibelungen, die drei Werke, in denen sich Wagners musikdramatische Formprinzipien am vollkommensten ausdrücken. Die meisten Umbesetzungen hatten sich Tristan und Parsifal gefallen lassen müssen.

Nordländische Künstler waren die heurigen Träger der Titelrollen jener Musiktragödie. *Nanny Larsén-Todsen* (Stockholm) übertraf in der von ihr neu übernommenen Partie noch alle an sie gestellten Erwartungen. Eine wundervolle Stimme wird hier in allen Lagen und Stärkegraden ganz herrlich gemeistert, der Gesang von einem stark und echt erfühlten Gebärdenspiel getragen. In der Schwedin ist eine ideale Deuterin des Bayreuther Ausdrucksstiles herangewachsen. Nicht die gleiche künstlerische Höhe erreichte der Tristan *Gunnar Graaruds* (Hamburg). Sein schöner und ergiebiger, jedoch etwas nasaler Tenor kam erst in dem großen Monolog des letzten Aktes ganz zur Geltung; er hielt diesen bewunderungswürdig durch und hatte sich auch seelisch tief in seine Aufgabe hineingelebt, spielte sie aber, als ob es sich um ein modernes Nervendrama handele. *Rudolf Bockelmann* (Hamburg) bewies, was starke Einfühlung aus der angeblich undankbaren Rolle Kurwenals zu machen imstande ist; eine edel behandelte, metallische Stimme und musikalische Haltung unterstützten seine künstlerischen Absichten. Mit schmerzvoller Würde stellte *Ludwig Hofmann* (Berlin) den König Marke; er bot obendrein eine gesangliche Leistung von großem Format. Als Brangäne war *Anny Helm* (Berlin) vom vorigen Jahre wieder übernommen worden. Ihre an sich so schöne Stimme klingt ihrer Gegenspielerin gegenüber etwas zu hell. Die von *Curt Söhnlein* (Hannover) für 1927 neu entworfenen Dekorationen dienten auch heuer als Bildrahmen; sie sind für Bayreuth überraschend frei und modern gesehen. Als Dirigent wirkte wieder *Karl Elmendorff* (München), ein von seiner Aufgabe innerlich ergriffener Musiker. Man wird sich diesen ganz in Furtwänglers Nähe stehenden Kapellmeister in Bayreuth warm halten müssen.

Die musikalische Leitung des für Bayreuth obligatorischen Parsifal hat immer noch *Carl Muck*, eine der festesten Säulen Bayreuths. Trotz des bevorstehenden 70. Geburtstages hoffentlich noch recht lange; denn vom Darstellungsstil abgesehen, vereinigt dieser Meister die Tugenden der Jugend und des Alters — musikalische Besessenheit und dirigiertechnische Vollendung — wie kein zweiter in einer Person. Unter seinem Stabe steigerte sich die Aufführung des Mysteriums von Akt zu Akt in beinah gleichmäßigem Fortgang von starker bis zu erhabenster Wirkung. In der Titelrolle wechselt *Gotthelf Pistor* (Magdeburg), den allein ich hören konnte, mit Fritz Wolff (Chemnitz) ab; gesanglich noch entwicklungsfähig, bedeutet er gegenwärtig noch keine ganze Erfüllung, aber eine Hoffnung für Bayreuth. So schön *Frieda Leider* (Berlin) schon im ersten Akte stimmlich abschnitt, in der Verführungsszene des zweiten wuchs sie noch über sich selbst hinaus. Dagegen blieb sie den seelischen Eigenschaften der Rolle manches schuldig. Neu war auch der Klingsor *Lois Otto Böcks* (Augsburg). Bedauerlicherweise erwies sich sein an sich so wohlklingendes Organ als viel zu hell für die Gestalt, wie er auch deren Dämonie fast alles schuldig blieb. Ganz Idealbild dagegen der Gurnemanz *Ivar Andrésens* (Dresden); er rührte gleich tief durch den Adel

seines Gesanges wie durch die würdige Art seines Spieles. Die Leistung *Theodor Scheidls* (Berlin) als Amfortas steht in Bayreuth seit vier Jahren in sich fest. In der Rolle Titurels bewährte sich *Hermann Horner* (Nürnberg). Unvergleichlich lieblich wirkten die Ensembles und Chöre der Blumenmädchen; sehr tüchtig, gelegentlich aber ohne die nötige innere Teilnahme, die Chöre der Gralsritter und Knappen. Noch sind nicht alle Dekorationen von Siegfried Wagner neu gestellt; da es noch nicht gelungen ist, die Wandeldekorationen durch Bildprojizierung zu ersetzen, blieben bisher der ganze erste und dritte Akt wie früher. An den drei Bildern des zweiten wurde seit 1924 schon manches verändert; künstlerisch am schönsten ist das dritte mit den Ruinen des Zauberschlosses gesehen.

Ist der Parsifal in allen Bayreuther Festspieljahren überhaupt »obligatorisch«, so hat der Ring des Nibelungen als besonders bevorzugt zu gelten. Ähnlich jenem Mysterium hat ihn der Tondichter als »Bühnenfestspiel« selbst in die engste Beziehung zum Festspielhause gebracht; mit der Tetralogie wurde bekanntlich die Bayreuther Kunststätte 1876 auch feierlich eröffnet.

Wer die heurige Wiedergabe des Werkes mit der vom Jahre 1924, der ersten nach dem Kriege, vergleichen konnte, wird mit Freude der großen Fortschritte, die seitdem in fast jedem Belang gemacht wurden, inne geworden sein. Der Bildrahmen sieht seiner Vollendung entgegen. Die plastischen Dekorationen hat *Rudolf Kranich* (Gotha) nach eigenen Plänen schon für 1924 ausgeführt; sie vertragen sich gut mit den von Professor *Brückner* (Koburg) entworfenen schönen Bilddekorationen. Im wesentlichen sind heute die Nibelheim- und Neidhöhlendekorationen, wie auch ein Teil der Burg der Gibichungen noch nicht neu ersetzt. Das Bild von Hundings Wohnraum ist als einziges von Siegfried Wagner entworfen und von Curt Söhnlein, dem Erneuerer des Tristan, ausgeführt worden. Es macht einen frostigen Eindruck.

Nach mancherlei Experimenten der letzten Jahre ist nun die Besetzung der Einzelrollen mit hervorragenden Gesangskräften fast vollendet. So wird der Stab der Mitwirkenden gegenwärtig beinah durchweg hohen gesanglichen Anforderungen gerecht. Großartig der Wotan *Friedrich Schorrs* (Berlin) mit seinem in allen Lagen klangvoll und mühelos strömenden Organ. Aber fast noch stärker packte und erschütterte die Brünnhilde *Nanny Larsén-Todsens*. Neu besetzt war in der Walküre vor allem die Partie des Siegmund. *Paul Wiedemann* (Kopenhagen) schnitt damit — trotz einiger gesangstechnischer Widerstände — sehr günstig ab. Etwas blasser seine Gegenspielerin: dem Sopran *Henny Trundts* (Köln) eignet lieblicher Wohllaut, doch wird der Eindruck durch häufiges Tremolieren abgeschwächt. Der Hunding *Carl Brauns* (Berlin), später auch sein Hagen, ließ gesangstechnisch sehr zu wünschen übrig; sein Ton ermangelt des Glanzes und der Stetigkeit. Die Fricka (später auch Waltraute) *Maria Ranzows* (Nürnberg) war gesanglich nicht ganz großes Format, überzeugte aber durch ihr vornehm und überlegen gestaltetes Spiel.

Der Verkörperung des Siegfried durch *Lauritz Melchior* (Hamburg) sah man nach seinen früheren Bayreuther Leistungen wohl mit Bangen entgegen. Mit um so größerem Vergnügen konnte man feststellen, daß mit diesem stimmlich hervorragend ausgerüsteten Sänger im Laufe weniger Jahre in dortiger Schule ein Siegfried herangewachsen ist, der schon heute zu den besten Darstellern dieser Partie gehört. Klassische Typen stehen schon längst in dem Alberich *Eduard Habichs* (Berlin) und dem Mime *Walter Elschners* (Hamburg) da; beider Zusammenstoß im Siegfried war fabelhaft dramatisch geladen. Die Stimme des Waldvogels war dem hellen Sopran *Käte Heiderbachs* (Berlin) übertragen, die auch an der Spitze der Rheintöchter, der Soloblumenmädchen und des Walkürenensembles stand. *Eva Liebenberg* (Berlin) detonierte in der Rolle der Erda leicht, was um so mehr zu bedauern war, als sie sonst über ein gutes und — bis auf ein übertriebenes Vibrato — wohlgebildetes Organ verfügt.

In der Götterdämmerung bestand neben so großen Formaten wie der Larsén-Todsen und Melchiors das *Hilde Sinneck* (Wiesbaden) und *Josef Correck* (Chemnitz-Hannover) übertragene Geschwisterpaar Gutrunes und Gunthers in Ehren. Von sonstigen Solokräften der vorhergehenden Abende ist vor allem noch des idealen Loge *Fritz Wolffs* (Chemnitz) zu gedenken, der in der Lebendigkeit des Spieles gerade das rechte Maß hält und in der Rolle gesanglich kaum zu übertreffen ist. Hilde Sinneck brachte für die Freia neben anderen Vorzügen auch eine reizvolle Erscheinung mit. Erlesen die Besetzung der Rheintöchter, von großartiger Dramatik erfüllt der Stab der Walküren, durch schöne Stimmen ausgezeichnet, nur musikalisch nicht ganz sicher das Terzett

der Normen. Von unübertrefflicher Wucht und Klangfülle endlich die Mannenchöre des letzten Abends, die an dessen einzigem großen Wirkungs-Crescendo erheblichen Anteil hatten. Von unwesentlichen, kleinen Zwischenfällen abgesehen, bewährte sich *Siegfried Wagners* Spielleitung aufs beste. Diese hatte wirklich nichts von einer angeblichen »Bayreuther Erstarrung« an sich, sondern bemühte sich immer wieder um mögliche Verbesserungen. *Franz v. Hoeßlins* Orchesterleitung ermangelte jedoch leider, mißt man mit dem für Bayreuth zu fordernden besonderen Maßstabe, vielfach der nötigen Präzision und des Nervs an den dramatischen Höhepunkten. Die stärksten Wirkungen gingen in der Tetralogie von der Bühne aus; zumal von den überragenden Leistungen der meisten Gesangssolisten und gerade der Träger der größten tragischen Rollen. Die Taten der meisten Solisten, Ensembles und Chöre — alle in der Bayreuther Lehre erstarkt — rissen so übermächtig mit, daß man gelegentliche andere Widerstände wohl überhörte, so daß das Urteil, Bayreuth sei seit den Nachkriegsjahren wieder in stetem Aufstieg begriffen und auf außergewöhnlicher Kunsthöhe angelangt, nicht umzustoßen ist.

Max Unger

BARMEN-ELBERFELD: Eine arbeitsreiche Spielzeit liegt hinter uns, bemerkenswert deshalb, weil sie den Versuch machte, fast ohne Wagner auszukommen. Daß es dabei nicht ohne Fehlschläge abgehen werde, war vorauszusehen. Um so mehr Dank verdient die Aufnahme weniger aussichtsreicher Werke: Pfitzners »Armer Heinrich«, Strauß' »Ariadne«, Siegfried Wagners »An allem ist Hütchen schuld« passen auch in sorgfältiger Wiedergabe nicht in den Geist der Zeit, wie ihn Křenek im »Jonny« unter dem Beifall der Masse darstellt, nicht etwa ironisiert. Man hatte den illustren Gast hier erst zum Schluß eingelassen; *Fritz Mechlenburg* und *Egon Wilden* behandelten ihn so dezent, daß man sich den Besuch als »geistreichen« Witz wohl gefallen lassen konnte. Mehr als eine kontraktliche Verpflichtung hätte die »Cassandra« von *Vittorio Gnecchi* (entstanden 1905) werden können. Die Musik bietet zwar heute keine Probleme mehr, sie steht auf dem Boden des späten Verdi und Wagner; aber sie hat Ernst und Größe und strebt aus anfänglich oratorienhafter Breite mit Wucht dem dramatischen Höhepunkt zu. Im Mittelpunkt der tüchtigen Aufführung stand die scheidende *Anni König*. Im Mai kam dann noch einmal Wagner, von den Akademikern geholt, und schlug mit den »Meistersingern« äußerlich und innerlich alle Rivalen. Den großen, hinreißenden Eindruck verdankte man vor allem *Knappertsbusch* und seiner ebenso beseelten wie diskreten Orchesterführung.

Walter Seybold

BRÜNN: Erfreulicherweise ist über die verflossene Opernspielzeit nur Gutes zu berichten. »Li-Tai-Pe« von *Clemens v. Franckenstein*, die erste Neuheit der Saison, erntete stürmischen Beifall. Für die mustergültige Wiedergabe setzte sich insbesondere der Knappertsbusch-Schüler *Karl Maria Zwißler* ein, der hiermit den besten Beweis für seine große Begabung lieferte. In den Hauptrollen zeichneten sich *Maria Lenz* und die Herren *Julius Patzak* und *Albert Lohmann* besonders aus. Den stärksten Erfolg erzielte Puccinis »Turandot«, der wahre Kassenmagnet der Spielzeit. Von Direktor *Hans Demetz* und Kapellmeister *Zdenko Mihálovits* vortrefflich einstudiert und geleitet, verfehlte das Werk seine starken Publikumswirkungen nicht. Die Titelrolle sangen abwechselnd *Grete Kerbler* und *Maria Lenz*, gastspielweise auch *Maria Németh*, Wien. Hervorragend war *Julius Patzak* als Kalaf und *Hedy Steiner* als Liu. Ihre hiesige Erstaufführung fanden ferner »Die vier Grobiane« von Wolf-Ferrari und »Der Goldschmied von Toledo« von Offenbach.
Über die im tschechischen Nationaltheater stattgefundene *Uraufführung* der Oper »Der Soldat und die Tänzerin« von *J. L. Budin*, Musik von *Bohuslav Martinu* ist nicht viel zu sagen. Das Werk leidet an einem unmöglichen Textbuch, das die Fabel bei Plautus entnimmt. Auch musikalisch enttäuscht die Oper. Wohl beweist der Komponist in den Ensembles und dem gut gebauten Finale des 1. Aktes sein Können, vermag jedoch nicht im Weiterverlauf des Werkes zu fesseln und nähert sich stark der Jazz- und Operettenatmosphäre. Die Aufführung unter Direktor *Franz Neumann* mit *Zdenko Otava* und *Alexandra Čvanová* in den Hauptrollen ist lobenswert.

Franz Beck

BUDAPEST: Die »Schäferstunde« von *M. Ravel*, mit dem witzigen Text von *Fr. Nohain*, mit dem an Bocaccio gemahnenden, doch in Spanien spielenden Milieu und mit des Komponisten graziöser und geistreicher Musik bedeutete in der tadellosen Aufführung des Kgl. Opernhauses einen ungetrübten Genuß.

Fräulein *Halász* in der Titelrolle, die Herren *Laurisin, Palló, Pogány* und *Rösler*, sowie Herr *Rékai* am Pult boten vollendete Leistungen. Am selben Abend gab man die »Toteninsel«, Oper in 2 Akten, Musik von *D. Zádor*, Text von *K. G. Zwerenz*. Von dem bekannten Bild Böcklins begeistert, erfand der Textdichter eine höchst unwahrscheinlich romantische Geschichte, die durch die Musik auch nicht glaubhafter gemacht wird. D. Zádors Musik hat weder eine persönliche Note noch bodenständigen Charakter, sie nährt sich hauptsächlich aus dem sehr breitgetretenen und ins akademisch-langweilige verzerrten jovialen Orchesterwohlklang Richard Straußens, ohne auch nur annähernd an die Bedeutung des großen Bajuvaren heranreichen zu können. Die Wellen des vor 15 Jahren begonnenen, jetzt schon etwas umstrittenen großen Händel-Kultes trieben hier die Oper »Xerxes« in den Hafen des Kgl. Opernhauses. Die Wahl war glücklich. Der feinsinnigere, an altklassischen Meistern gebildete Teil des Publikums hat die mit Seccorezitativen verbundenen, mehr im Oratorienstil gehaltenen Arien und Ensembles in der gebotenen stilvollen Ausführung vollauf gewürdigt. Gesanglich bot besonders Frau *Basilides* in diesem Stil Vollendetes, Herr *Oláh* schuf stimmungsvolle Bühnenbilder und Herr *Rékai* meisterte vom Cembalo aus das wohlklingende Kammerorchester. Mit einigen Bläsern und etwas Schlagwerk verstärkt, erklang das Orchester zu dem Ballett: »Der silberne Schlüssel«. *Couperins* Musik bietet hier in der pikanten Instrumentation von *Richard Strauß* reizende Kabinettstückchen. Auf der Bühne geschieht nichts Besonderes: nach vielem Hin- und Hertanzen wird endlich der streng behütete silberne Schlüssel der Speisekammer geraubt, worauf der reiche Inhalt an köstlichen Speisen zur großen Freude der kleinen und großen Kinder feierlich aufmarschiert. Herr *Petö* am Pult erschöpfte die ganze Grazie dieser Rokokomusik.

Wenn man bedenkt, daß *Ravels* Schäferstunde, der beste Griff der Oper an Novitäten, vor zwanzig Jahren seine Uraufführung erlebte, so muß betrübten Sinnes festgestellt werden, daß unserem Publikum die Kenntnis der zeitgenössischen internationalen Opernliteratur der letzten zwei Jahrzehnte fehlt. Um diesem Bedürfnis gerecht zu werden, führte die Städtische Oper *Křeneks* »Jonny« auf. Man mag sich zu dem Jonny-Problem (denn dies ist daraus unverdienterweise geworden) stellen wie man will, die Städtische Oper vollbrachte mit dieser Aufführung eine musikalische Tat, die freudig begrüßt werden muß. Daß der Erfolg ausblieb, liegt nicht an der Aufführung, sie war glänzend ausgearbeitet und gut inszeniert. Das Publikum biß eben nicht an. Dem Geschmack des Publikums kann aber auch kein Vorwurf gemacht werden, denn es fehlt ihm der Übergang, es fehlen ihm die Kenntnisse der oben erwähnten zwanzig Jahre. Hier machte sich am auffallendsten die Wirkung dieser Lücke bemerkbar, deren Überbrückung hauptsächlich der königlichen Bühne als dem ersten Operninstitut Ungarns obliegt.

E. J. Kerntler

CHICAGO: Die 17. Spielzeit der Chicago Civic Opera Co. war in mancher Hinsicht von Interesse. Besonders ins Auge fallend war die fortschreitende Amerikanisierung dieser Gesellschaft. Mit Stolz wurde das Engagement von sechs Sängern und Sängerinnen, deren echtes und unverfälschtes Amerikanertum bereits durch den Geburtsschein unanfechtbar gemacht worden war, angekündigt. Doch die Ironie alles Geschehens macht nicht einmal vor der selbstbewußten Überheblichkeit des Amerikaners Halt: die Namen dieser neuen Sänger sind zum größten Teil ausländisch, und zwei der neuen Mitglieder haben ihre ersten Bühnenerfahrungen in Deutschland gesammelt; *Leone Kruse* hat ihre Erfolge an der Münchner Oper in den Rollen der Elsa, Elisabeth, Desdemona, Elvira zu verzeichnen, und *Robert Ringling* war während der Jahre 1924 bis 1926 an der Münchner und Darmstädter Oper tätig.

Das Repertoire zeichnete sich mehr durch Neueinstudierungen als durch Erstaufführungen aus. Gänzlich neu auf dem Spielplan erschien »Die Fledermaus«, die allerdings vor ihrer Vorstellung am Sylvesterabend die amerikanischen Bürgerpapiere erwerben mußte und ihre Verbeugung als »The Bat« machte. Weniger erfreulich waren die Neueinstudierungen, da die Anstrengungen in dieser Richtung auf Opern — z. B. »Monna Vanna« und »Sappho« — von recht zweifelhaftem musikalischen Wert verschwendet worden waren. Diese beiden Opern gaben allerdings *Mary Garden* Gelegenheit, ihr großes Können augenfällig zur Schau zu bringen. — Für die Eröffnungsvorstellung war diesmal nicht eine der Prunkopern, sondern »La Traviata« mit *Claudia Muzio* und *Tito Schipa* in den Hauptrollen gewählt worden. — Als Loreley in der gleich-

namigen neu einstudierten Catalanischen Oper hatte *Claudia Muzio* die beste Gelegenheit, ihr hervorragendes Künstlertum, im besten Licht zu zeigen.
Wie bereits hervorgehoben, sind Gründe für die Wiederaufnahme von Donizettis »Linda di Chamounix« in den Spielplan nur schwer zu finden. Vielleicht aus Rücksicht auf den müden amerikanischen Geschäftsmann, der immer noch für die Banalität eines »glücklichen Endes« empfänglich ist. Denn was ist mehr sentimental (und das amerikanische Volk schwelgt in kitschiger Sentimentalität, was am besten in den populären Schlagern zum Ausdruck kommt), als Linda durch Ströme von Tränen den Armen ihres Geliebten entgegen waten zu sehen, das Läuten von Hochzeitsglocken zu hören und im Geiste ein von nun an in ungetrübter Glücklichkeit lebendes, von vielen Kindern umgebenes Paar zu sehen ...
Eine Aufführung, wohl nur aus Rücksicht auf die Sänger, um ihnen in der gegenwärtigen Opernliteratur nur schwer zu findende, sich ohne Anstrengung (in bezug auf Interpretation) singen lassende Rollen zu geben.
Ein wirkliches Verdienst erwarb sich die Direktion mit der Neueinstudierung von Rimskij-Korssakoffs »Schneeflöckchen«. Vor sechs Jahren war diese Oper in französischer Sprache aufgeführt worden; diesmal hoffte man, den Theaterbesuchern den symbolischen Reichtum dieser Märchenoper durch eine Übersetzung in die englische Sprache interessanter und verständlicher zu machen. Es muß jedoch mit Bedauern festgestellt werden, daß die Interesselosigkeit des Publikums diese Aufführung zu einem Fehlschlage machte. Es scheint, daß der Amerikaner nicht in den Geist russischer Märchenkunst eindringen kann; ihm ist die russische Denkungsart fremd, und er will sich nicht die Mühe geben, sie verstehen zu wollen. Die Musik ist entzückend. Der Geist des Märchens konnte nicht besser als durch jene lieblichen Melodien ausgedrückt werden. Jedoch die russische Folklore ist grundverschieden von der amerikanischen, und die Melodien klingen dem amerikanischen Ohr fremd. Die Aufführung an sich war gut und verdienstvoll. Das allmächtige Publikum jedoch hatte entschieden, daß ihm mit anderer geistiger Kost besser gedient sei.
Aus der folgenden Zusammenstellung mag der Geschmack eines amerikanischen Theaterpublikums ersehen werden. Es fällt ganz besonders ins Auge, daß Verdi alle anderen Komponisten mit einem großen Vorsprung führt. Sieben seiner Werke erfuhren 24 Aufführungen. Was jedoch nicht ein »Zurück zu Verdi« sein soll, sondern nur die Vorliebe des Amerikaners für leicht verständliche Musik deutlich zum Ausdruck bringt. Die 107 Opernabende waren wie folgt ausgefüllt: 6: La Traviata, Faust, Tannhäuser. 5: Tosca, Martha, La Gioconda, Louise, Il Trovatore. 4: Loreley, Aïda, Madame Butterfly, Der Schmuck der Madonna, Cavalleria Rusticana, Lohengrin. 3: Barbier von Sevilla, Lucia di Lammermoor, Pagliacci, Rigoletto, Monna Vanna, Carmen, Sappho, Fledermaus, Schneeflöckchen. 2: Otello, Gianni Schicchi, Maskenball, Falstaff, Linda di Chamounix, Jongleur de Notre Dame, Hänsel und Gretel. 1: Auferstehung, Romeo und Julia, Samson und Dalila, Hexe von Salem.
Eine andere Zusammenstellung, in der besonders die letzte Reihe zu beachten ist, mag noch lehrreicher sein: 20 italienische Opern hatten 59 Aufführungen, 8 französische Opern hatten 24 Aufführungen, 5 deutsche Opern hatten 20 Aufführungen, 1 russische Oper hatte 3 Aufführungen, 1 amerikanische Oper hatte 1 Aufführung. *Will Schneefuß*

ESSEN: Wagners »Liebesmahl« in szenischer Aufführung unter *Hermann Meißner* krankte an dem Nebeneinander von Gesangs- und Bewegungschor. Die »Stumme von Portici«, so abgelebt, daß sie nun ruhen sollte, verdankte einigen Erfolg *Hanni Dissel* (Elvira) und *Aino Siimola* (Fenella). *Hein Heckroths* Ausstattung half bei Puccinis »Manon Lescaut« über die musikalischen Untiefen hinweg; erwähnenswert *Max Willners* Des Grieux. Dem schwachen »Wandbild« *Othmar Schoecks* und den versehentlich wieder aufgewachten »Zehn Mädchen und kein Mann« Suppés stand das Ereignis der Nachsaison gegenüber: *deutsche Uraufführung* des gesungenen Balletts »Salab« von *Darius Milhaud.* Subtilste Harmonik und Instrumentation mit munterer Melodik schufen reine Freude und erlesenen Genuß. Eine der besten Leistungen der »Neuen Tanzbühne«. Ganz zum Schluß: Uraufführung des 3. Aktes aus Händels »Muzio Scevola« unter *Schulz-Dornburg.* Berechtigt, soweit Händel-Aufführungen berechtigt sind. Die Sänger, fast alle unhändelisch, fanden sich zum Teil *(Husler, van Rhijn, la Roche)* gut zurecht. Bachs »Phöbus und Pan« auf der Bühne war recht lebendig und wirkungsvoll.
Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: Kurz vorm Ende der Saison macht sich stärkere Aktivität in der Bestellung des modernen Spielplans bemerkbar; offenbar dem Einfluß des neuen Oberregisseurs *Mutzenbecher* zu verdanken, der in einem programmatischen Aufsatz ernstliche Berücksichtigung der zeitgenössischen Produktion versprach. Wenige Wochen nach dem »Cardillac« kamen die beiden Georg Kaiser-Einakter von *Kurt Weill* heraus. Man hat für die Bekanntschaft sehr zu danken: in beiden Stücken zeigt eine Formgesinnung sich an, die sich unnachsichtig an die aktuellen Probleme begibt, kompositorisch nicht anders als in der Wahl des literarischen Gegenstandes, und die mit der neoklassizistischen Ideologie kaum mehr zu tun hat als mit romantischem Musikdrama von ehedem. Zugleich ist dem Komponisten genug musikalische Potenz zuzutrauen, seine Absicht zu realisieren. Es fällt schwer, solche Absicht, die noch nicht unvermittelt sich darstellt, abstrakt zu benennen. Mit dem Spielideal, das Weill aus der Busoni-Schule blieb und das die Textkonstruktionen mit ihrer Antithetik von Realität und Schein besonders nahelegen, ist wenig mehr gesagt als die strikte Abweisung des romantischen Psychologismus. Ihrem szenischen Gegenstand wendet sich Weills Musik in einer eigentümlichen *Motorik* zu: einer Motorik, die sich weniger von den geschwungenen Kurven des psychischen Totalverlaufs inspirieren läßt als von der sichtbaren Geste des theatralischen Augenblicks; die sich auch nicht auf vorgegebene Musizierformen stützt, sondern ihre Impulse unvermittelt der Bühne verdankt. Es führt also doch ein Weg von Weill zu Strawinskij, aber da ja die Komponisten, die sich von Strawinskij anregen lassen, dort die reiche Wahl haben, so ist es allein schon als Zeichen sehr guten und echten Instinktes zu notieren, an welchen Strawinskij Weill anknüpft: die Bodenständigkeit des Sacre und das Dixhuitième von heutzutage bleiben rechts liegen und bloß der Soldat wird erinnert, einmal im »Protagonisten« an der musikalischen Oberfläche und durchwegs im Geiste. Das legt nun auch den Zugang zu den tiefer liegenden Intentionen der Weillschen Dramatik frei. Es ist hier keinesfalls um die Spiegelung des Dramas zu tun, sondern um dessen Dissoziation in Partikeln; einzig aus den Bruchstücken der geschlossenen Handlung komponiert sich die Weillsche Oper. Wenn er heute ein darstellendes, kein handlungsmäßiges Theater verlangt und sich seine Texte danach sucht, so zieht er damit lediglich die literarische Konsequenz aus seiner musikalischen Verfahrungsweise. Die Einheit des dramatischen Individuums, die bis heute fast stets noch als Bezugskraft dramatischer Musik fungierte, wird zerschlagen und das pantomimische Spiel ist eher Mittel ihrer Vernichtung als Transposition in jene vorgeblich reinere Region zweiter Wirklichkeit, mit der in der Musik wenig Ehre mehr eingelegt werden mag. Besonders gut kommt das alles im »Zaren« heraus, der denn auch trotz aller szenischen Meriten dem Publikum nicht recht gefallen wollte: jener schizophrenische Chor, der, Weills Erfindung, die Handlung destruktiv begleitet, in dem er jeden Moment vergißt, was er im vorigen sich wünschte, ist drastisches Ingrediens einer entschlossenen Destruktion der Handlungs- und Personeneinheit, der die Musik im Verfolg des Einzelnen zustrebt und zu der ihr überdies der Text bereits die schönsten Handhaben bietet, da er Menschen vertauschbar sein läßt wie musikalische Figuren. Wenn, zumal im »Protagonisten«, nicht alles so gelungen scheint, so ist man geneigt, vorweg der Schule die Schuld zuzumessen: denn bei aller anregenden Kraft hat Busonis Mißtrauen gegen die musikalische Konstruktion und sein Widerstand gegen jegliche plastische Profilierung einige Verwirrung geworfen in eine Generation, die an der ästhetizistischen Wiederholung verlorener serenitas kein Genügen mehr hat. Vor allem ist Gefahr, daß die Busoni-Doktrin der energischen technischen Selbstbesinnung im Wege ist, wie denn Busonis kompositorische Technik sich niemals ganz konsolidiert hat. So ist auch im »Protagonisten« manche Lösung technisch nicht von höchster Dignität; es mangelt gelegentlich an kontrastierenden Charakteren, die gegeneinander auskonstruiert wären, und der Orchestersatz wirkt bei aller Sauberkeit und Deutlichkeit des Stimmenverlaufs in der instrumentalen Phantasie nicht ganz sicher. Im »Zaren«, der als technischer Fortschritt gegenüber dem »Protagonisten« sehr evident wird, meldet sich gelegentlich die Gefahr, es möchte die Musik im Szenischen untergehen und allein als Gebrauchsmusik von dort auftauchen, während sie sich eben anschickte, die Dichtung aufzulösen. Aber wer so viel an sich selbst zu lernen vermag wie Weill, wird desto gewisser all dem entgehen, je energischer er sich im Verfolg seiner guten Erkenntnis vom herkömmlichen Theater distanziert. Bereits der »Zar« ist nicht als eines jener ominösen »Versprechen« auf die Zukunft abzuschieben, son-

dern legitimiert sich bereits sehr verbindlich heute und hier. Man stelle ihn einmal mit Strawinskijs Soldaten oder allenfalls mit dem Renard zusammen, und er wird sein wahres Gesicht enthüllen: ein Gesicht, vor dem es schon ungemütlich werden kann. — Die Aufführungen unter der lebendigen Direktion von *Nettstraeter*, der einfallsreichen Regie von *Mutzenbecher* sehr anständig; nur hätten manche Sänger, etwa der darstellerisch gewandte Protagonist, sich mehr aussingen dürfen. — Ob eine Neueinstudierung der »Cavalleria« zu den Notwendigkeiten rechnet, darüber läßt sich streiten. Da sie schon einmal geschah, so konnte man sich an dem wirklich sehr schönen Tenor des Herrn *Völcker* und einem praktischen Bühnenbild freuen; weniger an der schleppenden Direktion des Herrn *Martin*. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAGEN: Über die Oper ist im verflossenen Konzertwinter nicht besonders viel zu sagen. Unten, im Orchesterraum, herrschte unter der Stabführung *Richters* musikalisch-dramatisches Leben und entschädigte für manches, was oben nicht den Beifall der Kritik finden konnte. Eine glänzende Aufführung waren die Meistersinger mit *Fritz Wolff* als Stolzing. *Hermann Reichert*, der den Sachs sang, wurde für die nächste Spielzeit verpflichtet. An neueren Werken standen zur Debatte »Die Prinzessin auf der Erbse« von Toch (von der Regie marionettenhaft aufgezogen, Frau *Bergmann-Hörn* in der Titelrolle sehr gut), »Hin und zurück« von Hindemith und »Der Zar läßt sich photographieren« von Weill. Das letzte ist eine banale Filmkopie, aber keine Oper, dabei ist in der Musik Weills musikalische Begabung nicht zu verkennen. Offenbach, der karikiert, mußte es sich gefallen lassen, daß er mit seinem Orpheus hier selbst zu einer Karikatur wurde (Radio im Olymp, Merkur landet daselbst im Raketenwagen, Schallplatte in der Unterwelt usw.). Von unseren Kräften wären noch zu nennen *Ernst Vogler*, *Marie Luise Küster* (leider hörten wir diese stimmbegabteste Sängerin unseres Theaters sehr selten) und Frau *Gorina*.

H. M. Gärtner

LONDON: Der Kürze halber wollen wir die große Oper beiseite lassen, die zwar auf deutsch und italienisch (weniger auf französisch) Vorzügliches, aber nicht gerade Neues brachte, und lieber von der »Englischen Leichten Oper« reden, die allerdings auch keine Novitäten spielte, aber selbst eine ist. Der junge Sänger *Johnstone-Douglas* rief sie ins Leben, scharte vortreffliche Kräfte wie *Dorothy Douglas*, *Dorothy Silde*, *Stenart Wilson* und *Arthur Cramuer* um sich und vertraute das Orchester den erfahrenen Händen *Adrian Boults* an. Cosi fan tutte, Cimarosas Heimliche Ehe, Vaughan Williams »Shepherdo of the delectable Mountains«, de Fallas »Retablo«, endlich Schuberts »Der vierjährige Posten« gingen bisher über die neue Bühne des »Court Theater«. Ihre Parole, ihre Sprache und ihr Geist ist englisch. Ein erster Versuch, eine englische Tradition in ein gewisses Operngenre einzuführen. Der Versuch muß im großen und ganzen als gelungen betrachtet werden. Möge es sonderbar klingen: die Mischung englischen Humors mit italienischer Grazie und spanischer Groteske erweist sich als möglich. Am wenigsten verträgt sie der junge Schubert, der mehr als einen Zug mit Weber gemein hat. Diese jugendlich unbeholfene, aber duftige Romantik will entweder schwärmerischer oder aber leichter aufgefaßt sein.
Seit einer Woche weilt auch das Russische Ballett *Diaghilevs* wieder in unserer Mitte und spielte als ersten Trumpf *Strawinskijs* »Apollo Musagetes« aus. Nicht Handlung, sondern Dekoration ist der künstlerische Zweck dieses kurzen Werkes, das besonders da wirksam ist, wo Musik (nur für Streichorchester) und Choreographie gravitätisch dahinschreiten. Die Geburt Apolls und sein langsamer Tanz, die Apotheose, welche die Einleitung erweiternd, reproduziert, sind Momente, die das Ziel erreichen; an einigen Stellen streifen Tanz und Mimik das *Lächerliche*, ohne daß die Musik *erhaben* genug wäre, um den bewußten Schritt zu verhüten. *L. Dunton Green*

MAGDEBURG: In der Oper vermißte man vor allem eine einheitliche Gestaltung des Spielplans. Das alte Repertoire, das immer noch, wenn auch keineswegs mehr unumschränkt von Wagners Werk beherrscht wird, wurde im allgemeinen recht lieblos behandelt. Es fehlten die brauchbaren und anregenden Neuinszenierungen. Die einzigen starken Impulse kamen von der sehr gediegenen Aufführung von Hindemiths »Cardillac«, der musikalisch von *Walther Beck* sehr liebevoll vorbereitet wurde, und szenisch durch einen neu verpflichteten Bühnenmaler *(Bert Hoppmann)* zu einprägsamer Wirkung gebracht wurde. Die einzige *Opernuraufführung* des ganzen Winters war »Bimala«, eine von *Benno*

Bardi ausgegrabene und überarbeitete Zauberoper von *Halévy*, die keinen langen Weg über die deutschen Bühnen machen dürfte (wir haben darüber seinerzeit ausführlich berichtet). Der neue Spielplan sieht u. a. vor: von Strawinskij: »Oedipus Rex«, von Kurt Weill: »Der Zar läßt sich photographieren«, von Mussorgskij: »Der Jahrmarkt von Sorotschintzi«. Wenn man diese Versprechungen mit denen vergleicht, die vor der letzten Spielzeit gemacht und dann nicht gehalten wurden, so kann man von der kommenden Spielzeit nichts anderes als eine recht trostlose Ödigkeit erwarten.

L. E. Reindl

ROSTOCK: Die Rostocker Bühne nimmt sich in rühmlicher Weise der Werke *Siegfried Wagners* an. Wir hörten hier bisher »Bärenhäuter«, »Schwarzschwanenreich«, als *Uraufführung* den »Schmied von Marienburg«. Zum Schluß der Spielzeit erfolgte die Erstaufführung des Märchenspiels »An allem ist Hütchen schuld«. Siegfried Wagner überwachte die letzten Proben persönlich und dirigierte die zweite Vorstellung. Auf dem Wege zum deutschen Märchenwalde ging Humperdinck voran; auf seinen Spuren wandelt Siegfried Wagner in der Geschichte von Frieder und Katherlieschen, die wir auf ihren abenteuerlichen Fahrten bis zur glücklichen Vereinigung begleiten. Die äußere Handlung führt in kurzen Bildern Himmel und Hölle, das Reich des Todes, des Teufels brave Ellermutter, die verliebte Müllerin und ihren Sakristan, das diebische Wirtspaar, Tischlein deck' dich, den Goldesel, Knüppel aus dem Sack, den dummen Menschenfresser, das singende, springende Löweneckerchen vor. Der Störenfried, nach dem das Spiel sich nennt, ist der Kobold Hütchen, der sich überall mit seinen Streichen einmischt und allerlei Unfug anstellt. Aus frischem Humor und traulich innerer Empfindung entspringen die reichen Melodien, die Siegfried Wagner in Überfülle zu Gebot stehen. Der Tonsatz aus Humperdincks Schule, aber selbständig und eigenartig weiter geführt, zeichnet sich durch prächtige Klangwirkung und kunstvolle Orchesterbehandlung aus. Die Rostocker Aufführung unter *Schmidt-Belden* und *B. Salno* (Spielleitung) mit der hochpoetischen Verkörperung des Katherlieschens durch *Betti Küper* war in jeder Hinsicht wohlgelungen und hochfestlich. — *George Baklanoff* als Mephisto in Gounods »Margarete« hob die Gestalt zu unheimlicher Größe, die statt des herkömmlichen Komödienteufels wie ein graues, riesiges Gespenst die ganze Handlung beschattete. — Mit der Erstaufführung von Hugo Wolfs »Corregidor« kam die Intendanz einem lange gehegten Wunsch der Musikfreunde entgegen. Kapellmeister *Schmidt - Belden*, der fünf Jahre in Rostock eine ebenso vielseitige wie bedeutende Tätigkeit entfaltete — er brachte z. B. sämtliche Werke Wagners vom »Liebesverbot« bis »Parsifal« heraus — verabschiedete sich mit den »Meistersingern«. Er ist als erster Kapellmeister nach Breslau verpflichtet.

Wolfgang Golther

KONZERT

ANTWERPEN: In den diesjährigen Sinfoniekonzerten der *Maatschappij der Nieuve Concerten en Koninklijke Harmonie* gab es neben einem Zuviel des unantastbaren, wohlbekannten Alten, einiges ganz Moderne. So das Finale der Eumeniden von *Darius Milhaud*, dessen *Uraufführung* im Rahmen dieser Konzerte einen stürmischen Beifall auslöste. An neuen Werken waren ferner erfolgreich: die Suite aus der Oper »Die Liebe zu den drei Orangen« von Prokofieff, die sinfonischen Dichtungen »Pini di Roma« von Respighi, »Le Festin de l'Araignée« von Roussel, Ravels Tombeau de Couperin und Honeggers Pacific 231. Die Schubert-Feier wurde mit einer liebevollen Aufführung der hier selten gehörten 4. (tragischen) Sinfonie festlich begangen. Besonders hervorzuheben sind die großartigen Dirigierleistungen der Herren *Willem Mengelberg* und *Pierre Monteux*, die mit dem wundervollen Amsterdamer *Concertgebouw*-Orchester auftraten. *Mengelberg* brachte u. a. eine sehr anmutige Sinfonia (in B-dur) von J. Chr. Bach und die 1. Sinfonie von Gustav Mahler in meisterlicher Ausführung. *Monteux* bot, nebst einer vollendeten Wiedergabe von Berlioz' Fantastischer Sinfonie, ganz hervorragende Aufführungen von Strawinskijs Petruschka und Strauß' Don Juan. Weniger interessierte das Auftreten als Dirigent des ehemaligen Violinvirtuosen *Eugène Ysaye*. Ein außerordentliches Ereignis für Antwerpen war *Fritz Kreisler*.

Die *Koninklijke Maatschappij van Dierkunde* brachte, unter *Flor Alpaerts*, an bemerkenswerten Neuigkeiten folgende Werke von flämischen Komponisten: eine »Karnaval-Suite« von *Arthur Meulemans*, die sinfonische Dichtung »In de Leute« von *J. Rasse*, ein »Poema« für Obligathoboe und Orchester von *J. D'haeyer*, einen »Rhythmentanz« von *J. Scham-*

paert, und eine »Elegie« von *Lodewyk Mortelmans*. Neu herausgebracht wurden die herrlichen sinfonischen Dichtungen »De Zee« (Das Meer) von *Paul Gilson* und »Pallieter« von *Flor Alpaerts*. Im Rahmen dieser Konzerte wurde die Benoit-Feier, die alljährlich am Sterbetage des großen flämischen Nationalkomponisten stattfindet, mit einer festlichen Aufführung des Oratoriums »De Schelde« begangen.

Die erst voriges Jahr gegründeten »Vlaamsche Concerten« brachten unter *Lodewyk Antrop* zwei erfolgreiche Aufführungen — die ersten in Belgien — von *Mahlers* »Lied von der Erde«. Die Soli wurden von Frau *Marie v. Basilides* und Herrn *Jacques Urlus* hervorragend gesungen. *Hendrik Diels*

BONN: Das *XVI. Kammermusikfest* des 1890 gegründeten *Vereins Beethoven-Haus* war diesmal der krönende Abschluß des Bonner Musikwinters. Man hat nunmehr endgültig wieder auf den Typ der fünftägigen Feste zurückgegriffen, und bemerkenswert war auch die Einbeziehung zeitgenössischen Schaffens in den Kreis der im übrigen um Beethoven als Mittelpunkt sich drehenden, diesmal Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann und Brahms umschließenden Veranstaltungen. Bemerkenswert auch, daß gerade der moderne Abend mit Hindemith, Jarnach und Busoni bei dem sonst durchaus konservativ eingestellten Zuhörerkreis unerwartet lebhaften Anklang fand. *Eduard Erdmann* gab freilich der Jarnachschen Sonatine op. 18 und vor allem Busonis »Fantasia contrappuntistica« so starke Überzeugungskraft, daß auch Widerstrebende zustimmen mußten, wie denn auch dem *Amar-Quartett* mit Hindemiths Trio op. 34 der Nachweis elementarer Wirkung auch dieser »entgötterten Musik« glatt gelang, worauf es dann mit Regers fis-moll-Quartett die Brücke zur Tradition zurückschlug. Unvergeßliche Eindrücke vermittelten die beiden Schubert und Beethoven gewidmeten Abende durch des *Budapester-* und des *Klingler-Quartetts* seelenvolle Darbietungen und *Josef Pembaurs* und der *Sigrid Onegin* solistische Leistungen. Dem ersten, Bach und Mozart eingeräumten Abend gab *Alice Ehlers* vornehme Behandlung des Cembalo eine besondere Note, und im letzten Konzert interessierte ein Jugendquartett Schuberts (mit Gitarre) durch überraschende Klangwirkungen und stark hervortretende melodische Erfindungskraft des erst 17jährigen, während eine zweite historische Merkwürdigkeit, ein im Jahre 1794 von J. P. Salomon in London unter Haydns Namen aufgeführtes Streichquintett nicht in demselben Maße zu fesseln vermochte. — Das Gros der winterlichen Veranstaltungen stand unter städtischer Regie *(F. M. Anton)* und bewegte sich in gutbürgerlicher Wohlanständigkeit auf klassisch-romantischer Linie. Der *Städt. Gesangverein* brachte außer einer eindrucksstarken Chorkantate von *H. Wedig*, *Kaminskis* »Magnificat« und einem Max Reger-Abend Händels Messias, Haydns Schöpfung und Bachs Johannes-Passion heraus. In den Sinfoniekonzerten, die, abgesehen von einem zu schönen Hoffnungen berechtigenden Orchesterwerk (Variationen und Fuge) des jungen *Werner Trenkner*, auf Neues grundsätzlich verzichteten, hörte man als prominente Gäste *Adolf Busch*, *Rudolf Serkin*, *Lubka Kolessa*, *Maria Pos-Carloforti*, in den Kammermusikkonzerten *Edwin Fischer*, *Paul Bender* und *Fr. Lamond*. In dieser Gruppe, die das *Havemann-*, das *Budapester-* und das *Guarneri-Quartett* nach Bonn führten, war die Wahl neuer Musik mit Schönbergs op. 10, Tochs op. 34 und einem Strawinskij nicht eben glücklich, während *Kurt Thomas* in einem eigenen Abend mit seiner Cello-Sonate und dem Streichquartett einen ausgesprochenen Erfolg erzielte. Eine aus Mitgliedern des Städt. Orchesters gebildete Kammermusikvereinigung nimmt sich unter *Detlev Grümmers* Führung neuerer und selten aufgeführter Musik, namentlich solcher mit Bläserbesetzung dankenswert an. In zwei Sinfoniekonzerten setzte *Heinrich Sauer* seine Bruckner-Propaganda mit der Ersten, Zweiten, Fünften und Sechsten erfolgreich fort. Zu einem wesentlichen Faktor im Bonner Musikleben hat sich unter dem auch als Orgelkünstler ausgezeichneten *Willy Poschadel* der *Bach-Verein* entwickelt, dem man u. a. treffliche Aufführungen Bachscher Motetten, der c-moll-Messe von Mozart und des Dettinger Te Deums von Händel verdankte. Tiefgehende Eindrücke hinterließ der *Russische Staatschor* mit der elementaren Wucht seines Materials, tiefere allerdings noch *Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern, deren Wiedererscheinen bei dem im nächsten Jahr hier stattfindenden Deutschen Brahms-Fest man daher mit hochgespannten Erwartungen entgegensieht. *Th. Lohmer*

BRESLAU: Der Anfang der verflossenen Spielzeit trug Krisencharakter. Es mußten Unstimmigkeiten im Schlesischen Landes-

orchester und im Breslauer Orchesterverein überwunden werden, ehe sich ein normaler Betrieb der Sinfoniekonzerte ermöglichen ließ. Erst im 6. Konzert des Orchestervereins gestattete die Finanzlage die Aufführung einer Neuheit: Variationen und Gigue über ein Thema von Händel von Georg Schumann. Man hörte das von *Georg Dohrn* übersichtlich dargestellte Werk respektvoll an. Mit schwachem Interesse vernahm man auch die hier zum ersten Male gespielte d-moll-Sinfonie von *César Franck*, obwohl hier die Wiedergabe das erfindungsschwache Werk glänzend belichtete. Im übrigen wurden die 12 »großen« Sinfoniekonzerte mit typischen Repertoirewerken bestritten. Um endlich in Breslau sichere Verhältnisse zu schaffen, wurde der schon lange beratene Plan, das Landesorchester und das Orchester des Stadttheaters zu verschmelzen, verwirklicht. Wir haben jetzt eine »Schlesische Philharmonie«, ein Kulturorchester, in dem die Musiker ruhegehaltsberechtigt angestellt sind. Das heißt vorläufig haben wir ein Provisorium; denn wir warten noch — ans Warten sind wir gewöhnt (wir sind ja bloß das deutsche Kulturbollwerk des *Ostens*) — auf die Zusage staatlicher Unterstützung.
Die *Singakademie* brachte unter Georg Dohrns Leitung das »Magnificat« von Heinrich Kaminski heraus. Ein Werk von Tiefe, Reinheit und liturgischer Kraft. Die mysteriumartige Komposition wurde im Konzertsaal aufgeführt. Es gehört in die Kirche. Die mit dem Wesen Kaminskischer Musik verbundenen Stilfragen vermochte die hiesige Wiedergabe nicht vollständig zu lösen. Das zweite Konzert der Singakademie wurde ebenfalls von einem hier noch nicht gehörten Werke, von Händels »Salomo« ausgefüllt. Es fehlt diesem Oratorium das Überwältigende, das innerlich und räumlich Große anderer Händel-Schöpfungen. Schön sind die lyrischen Stücke, die vom Chor mit absoluter Tonschönheit und innigstem Ausdruck gesungen wurden.
Mit starkem Interesse begegnete man den Kompositionen von *Hermann Durra*. Durra ist ein Tondichter von starker Erfindungsgabe, ein Kraft- und phantasievoller Melodiker. *Felicia Posner* spielte Monologe für Klavier, Variationen und Teile der Goethe-Suite. *Paula Guttmann* sang eine Arie aus der komischen Oper: »Frühlingsregen« und Lieder. — In einem seiner zahlreichen Kirchenkonzerte brachte der Kantor an der Maria Magdalenenkirche *Gerhard Zeggert*, eine eigene Messe in g-moll für Einzelstimmen, Chor und Orchester zur *Uraufführung*. Es ist eine Messe mit deutschem Text, liturgisch-protestantisch. Die Musik ist Ausdruck lebendigen Andachtsgefühls. Rein musikalisch betrachtet, zeigt sie keinen einheitlichen Stil. Teilweise eklektisch, teils von Romantik, teils von neuzeitlichem Ausdruck beeinflußt, läßt sie ein festes, klares musikalisches Bekenntnis vermissen. Auch die Satztechnik, besonders die Instrumentierung, zeigt noch das Suchen nach überzeugenden Wirkungen. Als Beweis auffallender Begabung verdient das Werk Beachtung.

Rudolf Bilke

BRÜNN: Bei den *Philharmonikern* erschien im ersten Konzert *Erich Band* (Halle) am Dirigentenpult und löste mit der einwandfreien Wiedergabe der Jupiter-Sinfonie von Mozart und der Siebenten von Bruckner starken Beifall aus. Solistin des Abends war die jugendliche Pianistin *Poldi Mildner*. Die Leitung des zweiten Konzertes lag in den Händen des Opernkapellmeisters *K. M. Zwißler*, der sich mit Mozart und Brahms (2. Sinfonie) auch im Konzertsaal erfolgreich einführte. Als Solistin begrüßte man *Fritzi Jokl*, die die Arie der Constanze und Zerbinetta sang. Ein Ereignis war das Erscheinen *Robert Hegers* am Leitpult unserer *Philharmoniker*. Das kraftvolle Erfassen der ersten Brahms-Sinfonie und die unvergleichliche Wiedergabe des »Heldenleben« von Rich. Strauß ließen uns Heger als einen selten hervorragenden Musiker erkennen. Einen würdigen Ausklang fanden die philharmonischen Konzerte mit der Aufführung von Bruckners gewaltiger Achter, die der als Bruckner-Dirigent geschätzte *Leopold Reichwein* leitete.
Nicht unerwähnt wollen wir den Abend lassen, an dem *Joseph Marx* an der Spitze der Philharmoniker einiges von seinen Werken aufführte. Die sinfonische Nachtmusik und insbesondere das romantische Klavierkonzert mit *Rudolf Macudzinsky* als Solisten hinterließen starke Eindrücke. In den Musikvereins-Konzerten führte *J. Heidegger* heuer Werke von Schubert, Dvořák, Mozart (Requiem), Korngold, Marx und Schreker auf.
Im Rahmen dieser Konzerte erlebte die Kammersinfonie op. 6 »Die Theepuppe« unseres heimischen Komponisten *Hans Zatschek* ihre erfolgreiche *Uraufführung*. Das dreisätzige Werk, dem der Tondichter einige Verse zum Verständnis vorausschickt, schildert drei Traumbilder, die geschickt aneinandergefügt sind und die auch harmonisch und instrumen-

tal voll befriedigen. Hans Zatscheck, der die Uraufführung persönlich leitete, erntete verdienten Beifall. *Franz Beck*

BUDAPEST: Eine reiche Ernte an Aufführungen zeitgenössischer Werke bot die 2. Hälfte der Saison. Der Erfolg eines philharmonischen Konzertes, vollauf diesem Zweck gewidmet, war leider nicht bedeutend, da die meisten Werke belangloses Epigonentum bewiesen. Ausnahme hiervon bot nur die Domenica-Suite von *Eugen Adam*. In ihrer noch nicht ausgereiften Technik und Instrumentation ließ sie doch das echte Talent erkennen. Das Kammerorchester (Dirigent *W. Komor*) bot zwei *Uraufführungen*. *Eugen Zádors* Karneval-Suite gehört in die oben angeführte erste Kategorie, eine Pantomime-Musik von *Andreas Szabó* enttäuschte etwas nach dem vorjährigen ersten Erfolg des Komponisten. In diesem Rahmen kamen noch eine Serenade von *D. Milhaud* und Pavane von *M. Ravel* zur hiesigen Erstaufführung. Am erfolgreichsten nimmt sich einheimisch zeitgenössischer Musik die Vereinigung »Moderne ungarische Musiker« an. Aus der Fülle ihrer im kammermusikalischen Rahmen gebotenen interessanten Darbietungen (5 Konzerte in dieser Saison) können nur die wichtigsten Komponisten und Werke registriert werden. So: *L. Lajtha* (neues Streichquartett), *G. Kósa* (Streichquartett), *Anton Molnár* (Vokalterzett), *Paul Kadosa* (Klaviersonate, Violinsonate, Lieder, Bläsermusik), *Hugo Kelen* (Cello-Kl. Sonate u. Lieder), *Franz Szabó* (Streichduo, -trio und -quartett), *Erwin Major* (Vokalterzette); *Ludwig Bárdos* (Kirchengesänge), *Stefan Szelényi* (Klaviersonate). Der Streicherstamm *Hannover-Neumann-Pártos-Friss-Révész*, sowie die mitwirkenden Instrumentalisten und Sänger verdienen für ihre bahnbrechende Arbeit vollste Anerkennung. Im Rahmen der »Unabhängigen neuen Künstler« hörte man eine Kammersonate für 2 Violinen von *Honegger*, Klavierstücke von *Dieren* und *Toch*, und in der stilvollen Wiedergabe Frau *Gervays* Lieder von *Hindemith*, *Schönberg* und *Bax*. Von ungarischen Komponisten kamen hier zu Wort: *Georg Justus* mit gehaltvollen Liedern und *Matthias Seiber* mit einer Duo-Sonate für Geige und Cello. Die an anderer Stelle gehörte Serenade für Streichtrio von *A. Jemnitz* zeigt erfreuliche Tendenzen der Klärung und Vereinfachung und knüpft in diesem Sinne, vielen modernen Werken gleich, an altklassische Meister an. Zu den bedeutendsten Ereignissen moderner Musikpflege gehören auch die hiesigen Erstaufführungen von *Alban Bergs* Lyrischer Suite und *Hindemiths* Bläserquintett. Auf die Darbietungen der philharmonischen Konzerte zurückgreifend, seien die ausgezeichneten Aufführungen bekannter Standardwerke (Mahlers Dritte, Beethoven, Berlioz, Tschajkowskij usw.), sowie die erstklassigen Leistungen bekannter Kapellmeister- und Solistengrößen (*Dohnányi*, *Bruno Walter*, *Erich Kleiber*, *E. Kath-Goodson*, *Jean-Marie Darré*) nur kurz berührt. Von Novitäten dieser Konzerte registrieren wir noch: *Ravels* Rhapsodie espagnole, Klavierkonzert von *Béla Bartók* (gespielt vom Komponisten), sowie die Reprise der Dante-Sinfonie von *Eugen v. Hubay*, eines großangelegten zweiteiligen Chor- und Orchesterwerkes, das die irdische Laufbahn und Verklärung des Dichters in schlicht ergreifender, musikalischer Sprache darstellt. Am Karfreitag erlebte die »Missa pro defunctis« von Hochwürden *Demény* ihre *Uraufführung*. Ein Werk, das in der dramatischen Behandlung des Messetextes, in seinem trefflichen Vokalstil und mit seinen ausdrucksvollen Orchesterzwischenspielen als ein Muster moderner Kirchenmusik gelten kann. *Eduard Mörike* nahm sich des Werkes in liebevollster Weise an. Ein Jubliäumskonzert des Budapester Gesang- und Orchestervereins brachte unter des Meisters persönlicher Leitung die Reprise der großen, vierteiligen Petöfy-Sinfonie *E. v. Hubays*. Reinste Kultur des polyphonen Chorgesanges bot der *Budapester Motett- und Madrigalverein*. Von neuen Werken hörte man Chöre von *Křenek*, *Harmat*, *Nádor* und *Jemnitz* in idealer Ausführung. Ein Teil des Abends war dem Gedenken des verstorbenen Gründungsmitglieds: *Aurel Kern* gewidmet, wobei auch ein Psalm des früh Dahingegangenen erklang. Der Dirigent *J. Hammerschlag* leistet mit diesem a cappella-Chor eine Kulturarbeit von höchster Bedeutung. Das *Waldbauer-Kerpely*-Streichquartett bot neben einer idealen Aufführung von *Schönbergs* Verklärter Nacht eines der jüngsten Kammermusikwerke *Vincent d'Indys*, sein Klavierquintett g-moll mit *J. Kerntler* am Flügel. Die Triovereinigung des letzteren mit *Gabriel Zsámboky* brachte als Novität ein geistreiches, kurzes Trio von *A. Tscherepnin* zur Erstaufführung. Der Komponist *Arnold Bax* spielte hier zum erstenmal sein Klavierquintett mit dem *Waldbauer-Kerpely-Quartett*. Das Streichquartett *Roth-Antal-Molnár-Van Doorn*, besonders begabt für moderne Musik, spielte u.a.

in vollkommener Wiedergabe das *Ravel-Quartett*, sowie 3 geniale kleine Stücke von *Strawinskij* und ein ziemlich leeres Werk von *Casella*. Der stilvolle Sonatenabend des Ehepaars *Mannaberg-Sebestyén* brachte eine, besonders im letzten Satz sehr nachwagnerisch klingende Cellosonate von *L. Thuille*. *Arturo Bonucci*, ein vortrefflicher junger Cellist, spielte an seinem Sonatenabend eine sehr melancholische Sonate seines Landsmannes *Pizzetti* mit Dr. *Herz* am Flügel.

Als vortreffliche Vertreter des Gesanges die wohlbekannten Namen: *Basilides*, *Durigo*, *Gervay*, *Molnár* und *Stojanovits*. Frau *Basilides* opferte mit reinster Flamme den Manen Schuberts, Frau *Durigo* brachte u. a. eine Serie neuer Lieder von *Kerntler* auf Adys Texte zur *Uraufführung*, Frau *Gervay* sang nach einer Schubert-Serie Novitäten von *Bókay*, *Kerntler* und *Marx*, Frau *Kresz-Stojanovit* setzte sich mit größter Vertiefung für den Zyklus »Die Serenaden« von *Hindemith* ein und Herr *Molnár* schöpfte wieder aus dem reichen Born der mittelalterlichen ungarischen Kirchenmusik (Elisabeth-Hymne), der Gesänge *P. Horváths* in der Bearbeitung *Árokhátys* und der ungarischen Bauernlieder in *Dohnányis* und *Lajthas* Bearbeitung. Von den Geigern seien der zur vollendeten Entfaltung gelangte *J. Szigeti* mit der Erstaufführung einer kürzlich beendeten Violin-Klavier-Sonate Ravels und der stilvolle *T. Országh* mit der Aufführung der 2. Violin-Klavier-Sonate von *Arnold Bax* (am Klavier *O. Herz*) herausgegriffen. Als treffliche Vertreter ihres Instrumentes die Pianisten: *J. Baranyi* (Kompositionen von Albeniz, Falla und Prokofieff), *A. Hoehn*, *Sari Hir* und *J. v. Stefaniai*. Die Reihe der ausgezeichneten Organisten schloß Herr *Schmidtbauer*. Einen Höhepunkt des Konzertlebens bedeutet immer der Kompositionsabend von *Z. Kodály*, der diesmal nur vokalen Werken gewidmet war. Was hier in Frauen-, gemischten, Kinder- und Männerchören an neuem, persönlichem, doch bodenständigem Klangzauber und erstaunlichem Vokalsatz erklang, läßt sich mit wenigen Worten nicht beschreiben. *E. J. Kerntler*

DUISBURG: Auf Einladung der Stadt Duisburg, in deren Mauern Max Reger wiederholt als ausübender Künstler geweilt, hielt die *Max Reger-Gesellschaft* vom 7. bis 10. Juli ihre sechste festliche Tagung ab. Unter den auswärtigen Gästen, die der großzügig vorbereiteten Veranstaltung ihre Anwesenheit schenkten, sah man auch die Witwe des Meisters und dessen ersten Musiklehrer, den Organisten *Lindner* aus Weiden. *Paul Scheinpflug*, der für die musikalische Oberleitung der Reger-Tage verantwortlich zeichnete, hatte in fünf Konzerten einen interessanten Querschnitt durch die verschiedenen Schaffensgebiete des Komponisten in Aussicht gestellt. Da ein nicht geringer Teil der angekündigten Werke im Konzertsaal nur selten der Öffentlichkeit unterbreitet wird, durfte man um so gespannter der Lösung der schwierigen Aufgabe harren. Der erste Abend beschenkte die Erschienenen mit Orchesterschöpfungen. Scheinpflug wagte gleich zu Beginn die Auseinandersetzung mit der Sinfonietta, deren kühne Instrumentierung verschiedentlich einer klugen Lichtung der Linienbindung und Farben im Wege stand. Prächtig, technisch ausgefeilt und variabel behandelt im Stimmungscharakter erstanden danach die Hiller-Variationen. Mitwirkende Solisten waren am selben Abend *Georg Kulenkampff* und *Hermann Pillney*, die die Suite im alten Stil für Violine und Klavier ohne Tadel leichtbeschwingt erklingen ließen. Kammermusikalisch gab es später weiterhin die fis-moll-Sonate (op. 84), der außer Kulenkampffs temperamentgesättigtem Spiel noch *Walter Giesekings* pianistische Meisterschaft diente. Nicht minder gewinnreich war die Bekanntmachung der d-moll-Sonate für Violine allein, sowie der h-moll-Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere, deren letztere man aus den Händen der beiden hochbegabten Künstler Gieseking und *Eduard Erdmann* entgegennehmen konnte. Das treffliche *Grevesmühl-Quartett* erntete neue Lorbeeren mit dem Es-Dur-Streichquartett, auch das e-moll-Trio (op. 102) mit *Grevesmühl*, *Artur Franke* und *Gieseking* als Ausführenden interessierte lebhaft. Für Regers Orgelwerke warb der Kölner Domorganist *Hans Bachem*, indem er u. a. die Fantasie und Fuge über den Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern« in wechselvoller Farbenspiegelung monumental zu steigern wußte. Dem Liedschaffen des Meisters dienten *Cornelis Bronsgeest* und *Clara Wirz-Wyß* trotz gewissenhaften Studiums mit ungleichem Erfolg. Aus der Reihe der a-cappella-Weisen, die der *Rheinische Madrigalchor* unter der feinsinnigen Führung *Walther Josephsons* zu Gehör brachte, sei mit besonderem Lob die stark verinnerlichte Deutung der schwierigen Motette »O Tod, wie bitter bist du« bedacht. Das Schlußkonzert der anregenden Feierstunden

widmete Scheinpflug zur Hauptsache chorischen Kompositionen größeren Formats: dem tief ans Herz greifenden Requiem mit der innig gestaltenden *Else Dröll-Pfaff* in der Solopartie, dem Einsiedler mit *Bronsgeests* überzeugendem Einzelgesang und dem 100. Psalm, dessen in ein harmonisch kühnes Gewand gekleidete jauchzende Stimmung durch die restlose Hingabe des städtischen Gesangvereins und Scheinpflugs souveräne suggestive Führung zu hinreißender Wirkung kam. Aus titanischem Nachschaffensdrang wurde am Ende noch das gewaltige Klavierkonzert in f-moll (op. 114) durch Giesekings phänomenales Können geboren. Begeisterter Dank, den Oberbürgermeister Dr. Jarres an den nach achtjähriger, ersprießlichster Tätigkeit freiwillig aus seinem Duisburger Amt scheidenden Paul Scheinpflug richtete, war auch das voll berechtigte Echo aus dem Konzertpublikum. *Max Voigt*

ESSEN: *Fiedler* brachte in den Sinfoniekonzerten an Neuem noch einiges heraus. *Georg Kulenkampff* widmete sein großes Können dem belanglosen, doch recht schwierigen Violinkonzert von *Szymanowski*. *Bruno Stürmer* spielte sein Klavierkonzert, in dem er leider einen beträchtlichen Schritt rückwärts tut. Immer noch vermißt man bei ihm organische Gestaltung. *Hans Albrecht*

GÖRLITZ: *20. Schlesisches Musikfest.* Der Musikfestgedanke wirkt sich in Schlesien in der Weise aus, daß neben Veranstaltungen, die *einem* Meister gelten — Bach, Reger — in gewissen Zeitabständen die besten musikalischen Kräfte der Provinz in Gemeinschaft mit hervorragenden Kräften aus dem Reich zu möglichst vollkommener Darstellung anerkannter Werke zusammengefaßt werden. Seit langem finden diese Musikfeste in Görlitz statt. Breslau veranstaltete die Bach- und Reger-Feiern. Die beim 20. schlesischen Musikfest aufgeführten Komponisten waren: Johann Sebastian Bach: Orgel Toccata in F-dur (*Otto Burkert*-Breslau), Hohe Messe in h-moll (der 600 Stimmen starke Chor wurde von verschiedenen Provinzvereinen gestellt), Dirigent: *Georg Dohrn*; Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 2, Franz Schubert: Sinfonie Nr. 7, C-dur, Mozart: Klavierkonzert G-dur *(Artur Schnabel)*, Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 7, E-dur, Johannes Brahms: Konzert für Violine und Violoncello, op. 102 (*Karl Flesch* und *Gregor Piatigorsky*), Richard Strauß: Don Juan, Händel: das große Halleluja aus dem »Messias«. Den Instrumentalkörper bildete das *Berliner Philharmonische Orchester* unter *Wilhelm Furtwängler*.

Dem erstrebten Grad von Vollkommenheit kam Furtwängler in der Bruckner-Sinfonie am nächsten. Hier war man Zeuge einer mit höchster technischer Präzision verbundenen geistigen Durchdringung und gefühlsmäßigen Belebung des Stoffs, wie man es selten erleben kann. Den Gegenpol bildete die Wiedergabe des »Don Juan«. Hier erhob sich die Darstellung nicht über Klarheit und Korrektheit hinaus. Schuberts Sinfonie und die 2. Leonoren-Ouvertüre standen als fesselnde Gaben dazwischen. Von ganz großem Format war der Vortrag des Brahmsschen Doppelkonzerts, an dessen Gestaltung Furtwängler nicht geringeren Anteil hatte als Flesch und Piatigorsky. Artur Schnabel gab Mozarts Konzert als Klangidylle.

Die Wiedergabe der h-moll-Messe trug ganz den Charakter einer erhabenen Handlung. Dohrn schloß durch wochenlange Probenarbeit — von dem Görlitzer Kapellmeister *Fritz Ritter* ausgezeichnet unterstützt — die Teile des ad hoc zusammengestellten Chores zur Einheit zusammen, fügte auch das Orchester vortrefflich ins Ganze ein und erreichte eine technisch untadelige, verinnerlichte Aufführung. Unter den Vokalsolisten war der Bassist *Hermann Schey* überragend. Die übrigen entsprachen nicht den Erwartungen.

Sämtliche Veranstaltungen, nicht nur die Konzerte, sondern auch die Haupt- und Generalproben, zeigten ausverkaufte Häuser. Leider muß Deutschlands Südosten trotz des glanzvollen Verlaufs dieses Festes mit Besorgnis in die Zukunft schauen. Bezüglich der Orchesterfrage leben wir immer noch in einem Provisorium. Wenn Staat und Reich nicht helfen, kann sich die neugegründete Schlesische Philharmonie — das hier bitter notwendige Kulturorchester — nicht halten. Dann ist Schlesien auch in dieser Beziehung zurückgesetzt wie kein anderer Teil des Reiches. *Rudolf Bilke*

HAGEN: Würdig und vielversprechend war der Auftakt des verflossenen Konzertwinters, den *Richter* mit Bach, Brahms, Beethoven begann. Sein Vortrag ist kristallklar und von einer wunderbaren Genauigkeit, unter der das musikalische Element manchmal zurücktreten muß. Er bescherte uns etwa ein Dutzend neuer Werke, die noch nicht in Hagen er-

klungen waren, darunter Mahlers 1. Sinfonie, Wetzlers Assisi und Sekles' Variationen über Prinz Eugen für Männerchor und Orchester. Gerade das letzte Werk in seiner betonten Volkstümlichkeit und seiner rhythmisch scharfen Orchestrierung wäre in der Lage, dem Männergesang einen der neuen, unbedingt notwendigen Wege anzugeben. Der *Hagener Männergesangverein* und der *Städt. Gesangverein* erledigten mit großer Leichtigkeit die Chorpartie. »Eine Arabeske« für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester von *Delius* erlebte die reichsdeutsche *Uraufführung*. Sie erstand bereits 1912. Ein echter Delius, ohne aber an die Messe des Lebens heranreichen zu können. Den Höhepunkt des Winters bildete das Karfreitagskonzert mit Bruckners Achter, von Richter mit großer musikalischer Kraft hingestellt, und Bachschen Orgelchorälen, seiner Passacaglia und Fuge, von *Hans Bachem* in ungemein strengem Stil, fast asketisch, geboten. Leider erlaubte unsere kleine Orgel nicht, daß Bachem seine ganze Kunst zur Entfaltung brachte. Eine Uraufführung des Hagener *Trienes* (Serenade für Orchester) kommt über lokale Bedeutung nicht hinaus. Den Abschluß der Städt. Sinfonie- und Chorkonzerte bildete Beethovens Neunte. Die schon oben genannten Chöre, sowie das Quartett *Gisela Dorpsch*, *Grete Buchental*, *Anton Kohmann* und *Albert Fischer* sangen vortrefflich. Das Schubert-Jahr begann mit seiner Sinfonie in C-dur, dazu brachte in einem Kammermusikabend das *Priska-Quartett* drei seiner Quartette. Der *Paulus-Kirchenchor* unter *Heinrich Knoch* fand wie immer, diesmal mit Mendelsohns Paulus, eine dankbare Gemeinde, während der *Kirchenchor St. Marien* unter *A. Biermann*, bei dem sonst die alt-klassische Polyphonie in guten Händen ist, diesmal versagte. Der *Westdeutsche Kammerchor* unter *Otto Laugs* brachte mit viel Liebe einen Otto Siegl-Abend, ohne aber für dessen etwas spröde Musik voll überzeugen zu können. Dem Chor selbst ist bei aller Achtung vor seinem Können etwas mehr lebensfrohe Natürlichkeit zu wünschen.

H. M. Gärtner

KÖLN: Nach den Berliner Philharmonikern unter *Furtwängler* und dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter *Willem Mengelberg* begrüßten wir auf der Pressa noch die *Budapester Philharmoniker*. Der klanglich vorzüglich ausgeglichene Tonkörper bot unter der temperamentvollen Führung seines Dirigenten *Ernst v. Dohnanyi* die Preludes von Liszt, Deux Images von Bartók, die Suite Ruralia Hungarica Dohnanyis und die Eroica. In einem Opernhauskonzert brachte *Eugen Szenkar* mit großem äußeren und künstlerischen Erfolg die 8. Sinfonie von Mahler, die hier nur einmal 1913 gegeben worden war, zu glanzvoller Darstellung. Es war eine wirkliche »Sinfonie der Tausend«, bei der außer den Solisten der Oper und dem Theaterchor eine Reihe von städtischen Gesangvereinen (Chorleiter *Erich Walter*) mitwirkten. Leider war nur die Akustik des Opernhauses solcher Massenwirkung nicht günstig. Auf der Pressa wurde das dreitägige *97. Niederrheinische Musikfest* gefeiert, das unter *Hermann Abendroth* einen glänzenden Verlauf nahm. Hauptstück war Berlioz' Fausts Verdammung mit *Karl Erb*, der *Dusolina Giannini*, *Hermann Nissen* und *Wilhelm Fenten* als Solisten. *Kreisler* war der Magnet des letzten Abends, ohne diesmal künstlerisch ganz zu befriedigen. Das Programm des Festes hielt sich leider in ausgetretenen Bahnen. Erwähnenswert ist noch ein Konzert des *Trinity College* von Cambridge, das altenglische Madrigalmusik und Instrumentalmusik vorführte. Das Musizieren dieser Studenten knüpfte an die besten Traditionen der englischen Musikzeit an, ohne in unserem Sinne konzertgemäß zu sein.

Walther Jacobs

LONDON: Wie üblich, um diese Zeit wenig Orchesterkonzerte. Ich habe nur drei zu verzeichnen, jedes in seiner Art bedeutungsvoll. *Dohnányi* an der Spitze seiner Budapester erspielte sich als Pianist und Dirigent einen großen und verdienten Erfolg, weniger als Komponist. Das lange, von *Telmányi* gespielte Violinkonzert, das zu sehr an Dinge gemahnte, die andere vor ihm weit besser und prägnanter gesagt haben, die »Ruralia Hungarica« fanden nur einen Achtungsbeifall. Doch die ruhige, vornehme und kristallklare Wiedergabe der »Eroica« war ein Genuß, wie er uns selten zuteil wird. Ein Wagnis darf man unseres trefflichen Dirigenten *Adrian Boult* Unterfangen nennen, Mahlers Vierte mit dem Schülerorchester der *Royal College of Music* zu geben. Wagnis, weil Mahler mit Bruckner und Reger hier weder bekannt noch anerkannt sind (eine notwendige Konsequenz). Der Erfolg war so groß, daß man vielleicht auf weitere ähnliche Kühnheiten hoffen darf.
Die *Anglo-spanish Society* vermittelte die Bekanntschaft mit *Turinas* neuesten Werken,

mit dem Komponisten am Flügel. Es kam nicht allzuviel dabei heraus. Im Klaviertrio (das die Saiteninstrumente leider mangelhaft spielten) erschöpfte sich so ziemlich alles, was uns der übrigens vortreffliche Musiker zu sagen hatte. *Smeterlin*, der begabte Klavierspieler, ließ uns einige Pikanterien der jüngsten Generation hören, originelle Mazurken von *Perkowski*, ein hübsches »Prélude« und einen amüsanten, allerdings stark Ravelschen Walzer von *Lennox Berkeley*. *Iturbi* brachte zwar nichts Neues, aber erregt immer mehr Bewunderung nicht nur durch seine glänzende Technik, sondern durch seine stets mehr ausreifende Überlegenheit, die uns auch diesmal an *Heifetz* auffiel. Eine hier noch unbekannte, in Paris aber berühmte Sängerin *Ninon Vallin* bestrickte durch ihre schöne, wohlgeschulte Stimme und ihre vornehme Zurückhaltung, die trotz seines großen, vollen Tones auch als einer der Hauptzüge des spanischen Cellisten *Antoni Sala* gerühmt werden darf.

L. Dunton Green

MAGDEBURG: Das Magdeburger Musikleben steht, wie das Musikleben vielleicht aller vom künstlerischen Geist der großen Zentren nicht berührter Provinzstädte im Zeichen einer schweren Krise. Es wird allenthalben eine gewisse Erneuerung angestrebt, aber noch fehlen der Mut und die Kraft zur Durchführung ebensosehr, wie dem Publikum die Verständnismöglichkeiten, und teilweise auch der Verständniswille fehlt. So lange die Tendenz zur bewußten Pflege der modernen Kunst und vor allem der modernen Musik nicht von der breiten Masse des kunstsinnigen Publikums getragen oder doch gefördert wird, behalten natürlicherweise alle in diese Richtung zielenden Versuche der ausübenden Künstler etwas Krampfhaftes, Unorganisches, Erzwungenes. Dieses ist besonders in Magdeburg der Fall, da das Publikum hier im allgemeinen weder heftige Zustimmung noch heftige Ablehnung aufzubringen imstande ist, sondern sich im wesentlichen in einer Art von lethargischer Gleichgültigkeit verhält, die natürlich keineswegs einen Nährboden für jedwede künstlerische Bestrebung ist.
Während das Bürgertum seinen Bedarf an musikalischer Erbauung in großen, vom *Kaufmännischen Verein* veranstalteten Konzerten mit fast durchweg klassischem Programm völlig ausreichend gedeckt sieht, bemüht sich *Walther Beck* in anerkennenswerter Weise darum, seinen Kreisen moderne Musik darzubieten und verständlich zu machen. In den meisten Städtischen Sinfoniekonzerten kamen Werke der modernen Richtung (Ravel, Strawinskij, Janáček) oder doch der gemäßigt modernen Richtung (Richard Strauß, Bohnke u. a.) zur Erstaufführung. Die positivsten Eindrücke in dieser Beziehung hinterließen die Kammerkonzerte im Wilhelmtheater, von denen besonders das erste mit Werken von Malipiero, Prokofieff, Janáček, Busoni, Ernst Toch und Schönberg in guter Erinnerung blieb.

L. E. Reindl

SCHOPFHEIM i. B.: Dieser Tage fand in dem kleinen Städtchen Schopfheim im badischen Wiesental am Südhang des Schwarzwalds ein Evangelisches Landeskirchenfest unter Leitung von Musikdirektor Dr. *Poppen* (Heidelberg) statt, das aufmerken ließ durch den Ernst, mit dem hier an einer Erneuerung der Evangelischen Kirchenmusik gearbeitet wird. Eine besondere Note hatte das Fest durch die Mitwirkung des trefflichen Motettenchores Lörrach unter *Karl Friedrich Rieber*. Dieser Chor, der, von *Rieber* gegründet, seit Jahr und Tag in der Lörracher Kirche Geistliche Abendmusik veranstaltet, wartete an diesem Fest mit *oberrheinischen Meisterwerken der Kirchenmusik aus dem Mittelalter bis zur Reformationszeit* auf. Nach Übertragungen und Einrichtungen von Dr. Handschin (Basel) und Dr. Rieber (Lörrach) erklangen hier, zum Teil in *Uraufführung*, Werke aus den Jahren 850 bis 1550 von Notker, Mangold, Schlick, Isaak, Gregor Meyer, Buchner, Ducis, Senfl und von Anonymen. Das Besondere aber der in liturgische Musik und geistliche Lieder geteilten Vorträge war ihre Zugehörigkeit zum Oberrheinkreis. Denn all diese Musik stammte aus den Klöstern St. Gallen und Engelberg und aus Basel, Säckingen, Konstanz, Zürich, woran sich als einziger entfernter Ort Heidelberg anschloß. Ein meisterhaftes Programmbuch mit wissenschaftlicher Beilage, von Dr. Rieber verfaßt, von dem Dichter Hermann Burte (Lörrach) bevorwortet, im Umbach-Verlag, Lörrach, erschienen, und in der Auerpresse, Lörrach, schön gedruckt, wurde den Hörern überreicht.

Walter Krug

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

»Arabella« betitelt sich *Richard Strauß'* neueste Oper, ein heiteres, zweiaktiges Werk, zu dem wieder *Hugo v. Hofmannsthal* den Text verfaßte.

Franz Werfels Drama »Juarez und Maximilian« ist in einer Bearbeitung *R. St. Hoffmanns* von *Darius Milhaud* als dreiaktige Oper vertont worden.

Hermann Unger schrieb eine Bühnemusik zu Büchners »Woyzek«, die vom Westdeutschen Rundfunk uraufgeführt werden wird.

Der vlämische Komponist *Renaat Veremans* beendigte soeben eine dreiaktige Oper *Beatrys*, deren Text von *Jules Gendry* der alten Legende nachgedichtet wurde. Die Oper wird in der kommenden Spielzeit von der *Königlichen Vlämischen Oper* von Antwerpen *uraufgeführt* werden.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: Die *Königliche Vlämische Oper* hat als Erstaufführung *Ernst Kreneks* »Jonny spielt auf« für die kommende Spielzeit in Aussicht genommen.

BERLIN: Die *Staatsoper Unter den Linden* wird im Spieljahr 1928/29 Franz Schrekers »Der singende Teufel« zur *Uraufführung* bringen. An *Erstaufführungen* sind geplant: »Die ägyptische Helena« von Richard Strauß, »Orpheus und Eurydike« von Křenek, Giordanos »André Chenier« und Berlioz' »Trojaner«. Die *Staatsoper am Platz der Republik* wird eine Hindemith-*Uraufführung* (eine komische Oper) bringen. Als *Erstaufführungen* sind vorgesehen: Cimarosas »Heimliche Ehe«, drei Stücke »Diktator«, »Königreich« und »Meisterboxer« von Křenek, Kurt Weills »Mahagonni«, Ravels »Spanische Stunde«.

In der *Städtischen Oper* wird Julius Bittners »Mondnacht« zur *Uraufführung* kommen. Als *Erstaufführungen* stehen auf dem Spielplan Verdis »Don Carlos« und »Simon Boccanegra«, weiter Wolf-Ferraris »Sly«, Schrekers »Irrelohe«, Strauß' »Josefslegende«, Weills »Der Zar läßt sich photographieren«. Die Schubert-Feier bringt »Weiberverschwörung« und die Musik zu »Rosamunde« (choreographisch).

DRESDEN: Am 13. Oktober 1928 findet in Dresden die *Uraufführung* der Oper »Die Legende vom wiedererweckten Schäfer« von *Wolf-Ferrari* statt.

DÜSSELDORF: »Saul« von *Lernet-Holenia*, Musik von *Herrmann Reutter*, wurde vom *Stadttheater* zur westdeutschen Erstaufführung angenommen.

KOBURG: Das Landestheater plant für die neue Spielzeit an *Uraufführungen:* »Weh' dem, der lügt« von *Lißmann* und »Die Italienerin in Algier« von *Rossini*. Als Erstaufführungen sind vorgesehen: »Ein kurzes Leben« von Falla, »Alkestis« von Wellesz, »Schirin und Gertraude« von Graener, »Arzt wider Willen« von Gounod und »Die junge Gräfin« von Gaßmann.

MANNHEIM: Aus dem Spielplan 1928/29 des *Nationaltheaters:* Verdi »Nebukadnezar« *(deutsche Uraufführung)*, »Don Carlos«; Wellesz »Prinzessin Girnara«; Milhaud »Die Rückkehr« *(deutsche Uraufführung)*; Hindemith »Hin und zurück«; Malipiero »Der falsche Harlequin«; Toch »Die Prinzessin auf der Erbse« und »Egon und Emilie«.

STRASSBURG: Im *Edentheater* gelangte das elsässische Singspiel »Ludwig XVII.«, Text von *Karl Naas*, Musik von *Jul. Kunlin*, zu erfolgreicher *Uraufführung*.

WEIMAR: Das *Deutsche Nationaltheater* sieht für die kommende Spielzeit an Erstaufführungen u. a. vor: Wolf-Ferraris »Sly«, Mark Lothars »Thyll«, Alban Bergs »Wozzeck«.

* * *

ZOPPOT: Auf der Waldbühne wurde in diesem Sommer der »Parsifal« unter der musikalischen Leitung von *Max v. Schillings* und *Hermann Merz* (Regie) aufgeführt.

KONZERTE

BERLIN: Die *Volksbühne* wird im Konzertwinter 1928/29 zehn Mittagskonzerte im Theater am Bülowplatz veranstalten. Im ersten Konzert wird das Leipziger Sinfonieorchester ohne Dirigenten zum ersten Male in Berlin konzertieren. Beim zweiten Konzert werden der Sprech- und Bewegungschor der Volksbühne, die vokalen und Instrumentalgruppen der Berliner Volks- und Jugendmusikschulen sowie der Singkreis neue Werke zu Gehör bringen. Wie im Vorjahre findet am Silvester die Aufführung der 9. Sinfonie mit dem Philharmonischen Orchester statt.

BONN: Das Programm der städtischen Veranstaltungen verheißt für den kommenden Musikwinter drei *Uraufführungen:* das Violinkonzert von *F. M. Anton* (Bonn), ein Prälu-

dium und Fuge für Orchester von *Hugo Lorenz* (Bonn), eine Kantate für Chor- und Orchester von *Hans Wedig* »Der Ruf des Zarathustra«, sowie u. a. an *Erstaufführungen* den Psalmus Hungaricus von Kodaly, Cornelius' Ouvertüre zum Cid, Orgelkonzert von Hermann Unger, Regers Rhapsodie, Busonis Klarinettenkonzertino, Bittners f-moll-Sinfonie, Hindemiths Bratschenkonzert und Otto Siegls Verliebte alte Reime.

LEIPZIG: *Hans Joachim Moser* ist eingeladen worden, bei der *Jubiläumsaufführung* der *Bachschen Matthäus-Passion* (Charfreitag 1729/1929) in der Thomaskirche unter *Karl Straube* den Christus zu singen.

TUTTLINGEN: Die *Stadtkapelle* feierte unter starker Beteiligung von Musikkapellen aus Württemberg, Hohenzollern, Baden und der Schweiz in den Tagen vom 7. bis 9. Juli das Jubiläum ihres *40jährigen* Bestehens. Zum erstenmal in der Geschichte der Musikfeste hörte man in Tuttlingen beim Preisspiel ein Mundharmonikaorchester, das Educator-Orchester der Koch-Harmonika-Werke Trossingen, das durch sein ausgezeichnetes Spiel einen Preis errang und als *erstes preisspielendes Mundharmonika-Orchester* unter der Leitung von *Bohnet* begeisterten Beifall fand.

TAGESCHRONIK

I. Kongreß für Chorgesangwesen in Essen 8. bis 10. Oktober 1928. Um die breiteste Öffentlichkeit von den organisatorischen und wirtschaftlichen Wünschen und Zielen der deutschen Chorverbände zu unterrichten, ladet die unlängst gegründete Arbeitsgemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen in Gemeinschaft mit der Stadt Essen und dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht zum I. Kongreß für Chorgesangwesen vom 8. bis 10. Oktober 1928 nach Essen ein. Im Mittelpunkt der Tagung steht die Frage der Stellung von Staat und Stadt zu den Chorvereinen. Das Programm umfaßt folgende Referate: *Arnold Schering*: Geschichte des deutschen Chorgesangwesens; *Max Friedlaender*: Chorgesang und Volkslied; *Hans J. Moser:* Die Zukunftsaufgaben des deutschen Chorgesangwesens; *List:* Die Einwirkung der allgemeinen Wirtschaftslage auf die Arbeit der Vereine des Deutschen Sängerbundes; *Th. Müngersdorf:* Gründung und bisherige Entwicklung des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich der Frauen- und Kirchenchöre); *C. Fehsel:* Arbeitergesangvereine in Not; *Fritz Stein:* Staat und Chorgesang; *Peter Raabe*, Stadtverwaltung und Chorgesang; *Georg Schünemann:* Zur Soziologie des Chorgesanges. *Anmeldungen* an: Das *Städtische Verkehrs- und Presseamt, Essen, Rathaus.* Die Teilnehmergebühr beträgt für sämtliche Vorträge und die zwei Festkonzerte Mk. 10.

Die *Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* hat in ihrer Generalversammlung Neuwahlen des Vorstandes vorgenommen. Diese ergaben eine Wiederwahl sämtlicher bisheriger Vorstandsmitglieder.

Der *Bund Deutscher Musikpädagogen e. V.* hielt dieser Tage in *Hamburg* seine diesjährige *Hauptversammlung* ab. Der bisherige Vorstand wurde einstimmig wiedergewählt. Für den verstorbenen Professor James Kwast trat in den Beirat Rud. Maria Breithaupt.

Der *Walther-Howard-Bund* veranstaltet einen *Herbst-Ferien-Kursus* in Berlin vom 1. bis 8. Oktober. Dozent: Walther Howard.

Im Juli fanden unter der künstlerischen Leitung *Hanns Niedecken-Gebhards* die *Göttinger Händel-Festspiele* statt.

* * *

Beim *Preisausschreiben* des »*Neuen Wiener Tagblatt*«, das eine Erneuerung der Wiener Musik im Geiste Schuberts anstrebte, sind 1768 Kompositionen eingelaufen. Keine der Arbeiten wurde als künstlerisch so reif befunden, daß ihr ein erster Preis zugestanden werden konnte. Die in Aussicht genommenen drei ersten Preise zu je tausend Schilling wurden in kleineren Summen als zweite und dritte Preise verliehen.

In der Bibliothek von *Ivrea in Italien* entdeckte ein Priester einen Kodex von *64 Pergamentblättern des 14. Jahrhunderts*, die zehn liturgische Stücke und 107, sonst nicht bekannte Kompositionen zu lateinischen und französischen Texten enthalten, eine Anzahl Motetten für mehrere Stimmen. Als Komponisten werden genannt: Johannes de Muris, Philippus de Vitriaco, der Sekretär Johannes des Guten, Guilhelmus de Mascandio u. a. Unter den Kompositionen befindet sich eine mit Anklängen an den berühmten französischen Zyklus von Schäferliedern »Robin et Marion«, die eine dramatisierte Pastorale aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, wohl das älteste weltliche Singspiel, darstellen.

Unlängst wurde in *Prag* eine *Oper Anton Dvořaks gefunden*, von der man früher an-

nahm, sie wäre längst vom Komponisten vernichtet worden. Es handelt sich um die erste Fassung der komischen Oper »Král a uhlir« (»König und Köhler«) zu einem Text aus den tschechischen Volkserzählungen. Das tschechische Nationaltheater will im kommenden Jahr, gelegentlich der Jubiläumsfeier, anläßlich der 25. Wiederkehr des Todestages Dvoráks, das Werk im Rahmen einer zyklischen Aufführung von Dvoráks Bühnenarbeiten zum erstenmal in Szene setzen.

Interessante Ergebnisse haben, wie die Vossische Zeitung berichtet, die Untersuchungen des Münchner Tierpsychologen Professor *Bastian Schmid* über die *Phonetik der Tiersprache* gezeitigt. Der Gelehrte konnte an Hand einer Apparatur, die ihm die *Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft* zur Verfügung stellte, das Vorhandensein von Vokalen und Konsonanten in den Lauten der Tiere optisch feststellen. Der Hund z. B. bringt optisch den Vokal u hervor, das Freudengeheul des Hundes dagegen läßt optisch den Vokal a erkennen. Allgemein haben die bisherigen Untersuchungen bestimmt das Vorhandensein tierischer Vokale nachgewiesen, nämlich a, i, o und u, ferner von Doppellauten, Nasallauten und von Konsonanten wie f, s und w. Alle diese Laute stimmen mit den menschlichen überein.

Die Firma *Gebrüder Hug & Co., Leipzig* und *Zürich*, veranstaltet ein *Preisausschreiben für Männerchor-Kompositionen*. Die Gesamtpreise betragen Mk. 18000. Alles Nähere durch *Gebrüder Hug & Co., Leipzig C 1*.

In *Berlin* ist eine *Akademie für Filmmusik* gegründet worden. Nachdem das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium die Vorarbeiten beendet hat, wird am 1. September eine Klasse für Filmmusik eröffnet. — Der Lehrkurs umfaßt Theorie und Praxis der filmmusikalischen Illustration. Als Dozenten sind bisher Dr. Erdmann, Dr. Becce und Marc Roland bestimmt.

Albert Lortzing soll in *Münster* ein Denkmal errichtet werden.

Aus dem Nachlaß des Bildhauers Professor *Reinhold Felderhoff* hat der Preußische Staat eine *Büste Albert Niemanns* erworben, die in der *Berliner Staatsoper* aufgestellt werden soll.

Frau Professor *Budde* hat eine *Bronzebüste Hermann Aberts* geschaffen und diese der »Gesellschaft der Freunde der Universität Halle-Wittenberg« zum Geschenk gemacht. Die Universität Halle hat das Monument im *Archäologischen Museum in Halle* aufstellen lassen.

Am 22. Juni wurde im Foyer der *Opéra Comique* in *Paris* durch Minister Herriot eine Büste *Gabriel Faurés* enthüllt.

Wanda Landowska hat ihre Sommersaison in Saint-Leu-la-Forêt mit drei »Fêtes Pastorales« Ende Juni eröffnet. In dem großen Zyklus ihrer historischen Konzerte vermittelt sie Klavierliteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Die philosophische Fakultät der *Universität Zürich* ernannte *Othmar Schoeck* zum *Ehrendoktor*.

Anläßlich des 70. Geburtstages von *Ludwig Wüllner* ruft ein Komitee, dem Minister Becker, Wilhelm Furtwängler, Gerhart Hauptmann, Hans Pfitzner, Richard Strauß, Reichsminister Gustav Stresemann, Bruno Walter u. a. angehören, zu einer *Ludwig Wüllner-Stiftung* auf. Die Stiftung soll frei zur Verfügung Wüllners stehen. Nach seinem Tode soll von dem Kapital denen geholfen werden, die den Idealen von Wüllners Kunst dienen: den Schaffenden und Nachschaffenden auf dem Gebiet der Lyrik. Spenden auf Postscheckkonto Rechtsanwalt Becker (Ludwig Wüllner-Stiftung), Berlin Nr. 144899 oder an die Darmstädter und Nationalbank, Depositenkasse 50, Berlin SW 68, Friedrichstr. 46 »Ludwig Wüllner-Stiftung«.

Wladimir Pachmann, der bekannte Pianist und Chopin-Interpret wurde 80 Jahre alt.

Am 25. Juli feierte der Seniorchef des Hauses Ed. Bote & G. Bock, Kommerzienrat *Hugo Bock*, seinen *80. Geburtstag*.

Vor kurzem beging Dr. *Willi Grotrian-Steinweg*, Braunschweig, der Seniorchef der weltbekannten Pianofortefabrik Grotrian-Steinweg, seinen 60. Geburtstag.

Kapellmeister *Johannes Schüler* (Hannover) ist als musikalischer Oberleiter und Musikdirektor des Landesorchesters an das *Oldenburger Landestheater* verpflichtet. — Kapellmeister *Fritz Mahler* (Mannheim) geht als I. Kapellmeister an das *Stadttheater* nach *Stendal*.

Zu der unlängst gemeldeten Wahl Dr. Ernst Kunwalds als Dirigent des *Berliner Sinfonie-Orchesters* ist noch die Berufung des Neuyorker Kapellmeisters *Vladimir Shavitch* hinzugekommen. — Der städtische Musikdirektor von *Graz*, Professor *Oswald Kabasta*, wurde zum Generalmusikdirektor ernannt. — Professor *Willy Heß*, Lehrer des Violinspiels an der Berliner Staatl. Akademischen Hochschule für Musik tritt von seinem Amt zurück. Sein Nachfolger wird Professor *Karl Flesch*. — Die

Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin, verpflichtete die Pianistin *Else C. Kraus* (Klavier), den Violinisten *Hermann Diener* (Violine und Leitung des Kammerorchesters), sowie *Karl Weißenberger* (rhythmische Gymnastik).

AUS DEM VERLAG

Im Verlag *Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich*, erscheint soeben das erste schweizerische Musiklexikon: *Edgar Refardts* »Historisch-biographisches Musiker-Lexikon der Schweiz«. Auch über die Grenzen der Schweiz hinaus wird dieses Lexikon von Bedeutung sein, findet man doch in ihm erstmalig quellenmäßig gesammelte Nachrichten über schweizerische Musiker vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die Ausstattung des Werkes läßt zudem keinen Wunsch offen. *Pr.*

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Die beim Stuttgarter Konzertpublikum aus jüngeren Jahren bestens bekannte Pianistin *Anna Falk-Mehlig* ist im 82. Lebensjahr verstorben.

DRESDEN: Der hervorragende Baritonist Kammersänger *Carl Perron*, Ehrenmitglied der Sächsischen Staatstheater, ist mit 70 Jahren verschieden. Von 1891 bis 1913 hat er der Dresdener Oper angehört, gastierte dann an vielen Bühnen und hat bis zuletzt seine Lehrtätigkeit ausgeübt.

—: Hier starb im Alter von 54 Jahren eine der bedeutendsten, langjährigen Gesangskräfte des Hamburger Stadttheaters *Katharina Fleischer-Edel*. 1894 begann sie ihre künstlerische Laufbahn in Dresden, 1897 folgte sie einem Ruf an das Hamburger Stadttheater.

FRANKFURT a. M.: Der Schöpfer des musikhistorischen Museums in Frankfurt a. M., *Friedrich Nicolas Manskopf*, ist 60 Jahre alt gestorben.

GENF: Im hohen Alter von 94 Jahren verschied der Musikgelehrte *Georges Becker*. Von seinen Werken sei hier nur erwähnt das 1874 erschienene »La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du 18me siècle.« Neben einer Anzahl kleinerer Schriften ließ Becker auch ein musikalisches Flugblatt erscheinen »Questionnaire de l'association internationale des musiciens-écrivains«.

LEIPZIG: *Marie Unger-Haupt*, die Freia der ersten Bayreuther Aufführung des »Ring des Nibelungen« im Jahre 1876, ist im Alter von 79 Jahren verschieden.

MÄHRISCH-OSTRAU: Während des Transportes in ein Sanatorium ist am 12. August der tschechische Komponist *Leos Janáček* gestorben. 1854 zu Hochwald bei Přibor geboren, Schüler des Leipziger und Wiener Konservatoriums, war Janáček seit 1919 Professor der Komposition an der Meisterschule des Brünner Konservatoriums. Als Komponist gehört er in die Reihe der Schaffenden, die, im Volkhaften verwurzelt, eine typisch nationale Musik schrieben. Was Mussorgskij für Rußland, Bartók für Ungarn, das bedeutet Janáček für die mährische Landschaft. Erst als Sechziger wurde Janáček in Deutschland bekannt, vor allem durch seine Oper Jenufa. Er schrieb u. a. die Opern »Katja Kabanowa«, »Die Abenteuer des Herrn Broucek«, »Das schlaue Füchslein«, »Die Sache Makropulos« und »Memoiren aus einem Totenhaus«.

MÜNCHEN: Mit 81 Jahren ist *Ferdinand Graf v. Sporck*, einer der treuesten Freunde Wagners gestorben. Ihm ist die Gründung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins (1883) zu danken. Seiner Feder entstammt neben anderen Operndichtungen das Textbuch zu d'Alberts »Die Abreise«.

—: Im Alter von 61 Jahren verstarb hier der Komponist *Hannes Ruch* (Hans Richard Weinhöppel). Ruch hat sich besonders als Mitglied des Kabaretts der Elf Scharfrichter um die Jahrhundertwende mit zahlreichen Kompositionen der Lieder von Wedekind, Bierbaum, Thoma usw. bekannt gemacht.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

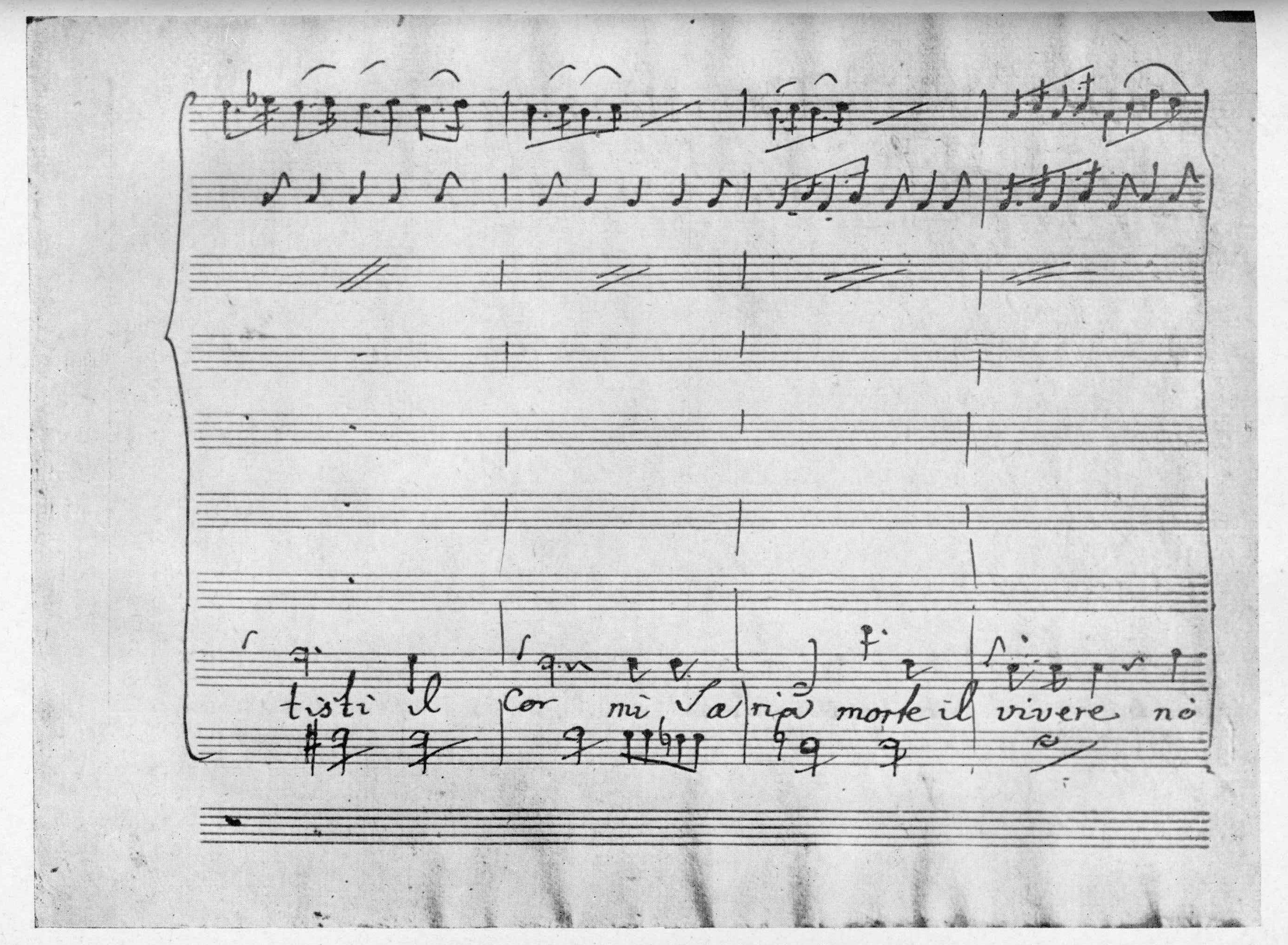


Wide World Photos, Neuyork-Berlin

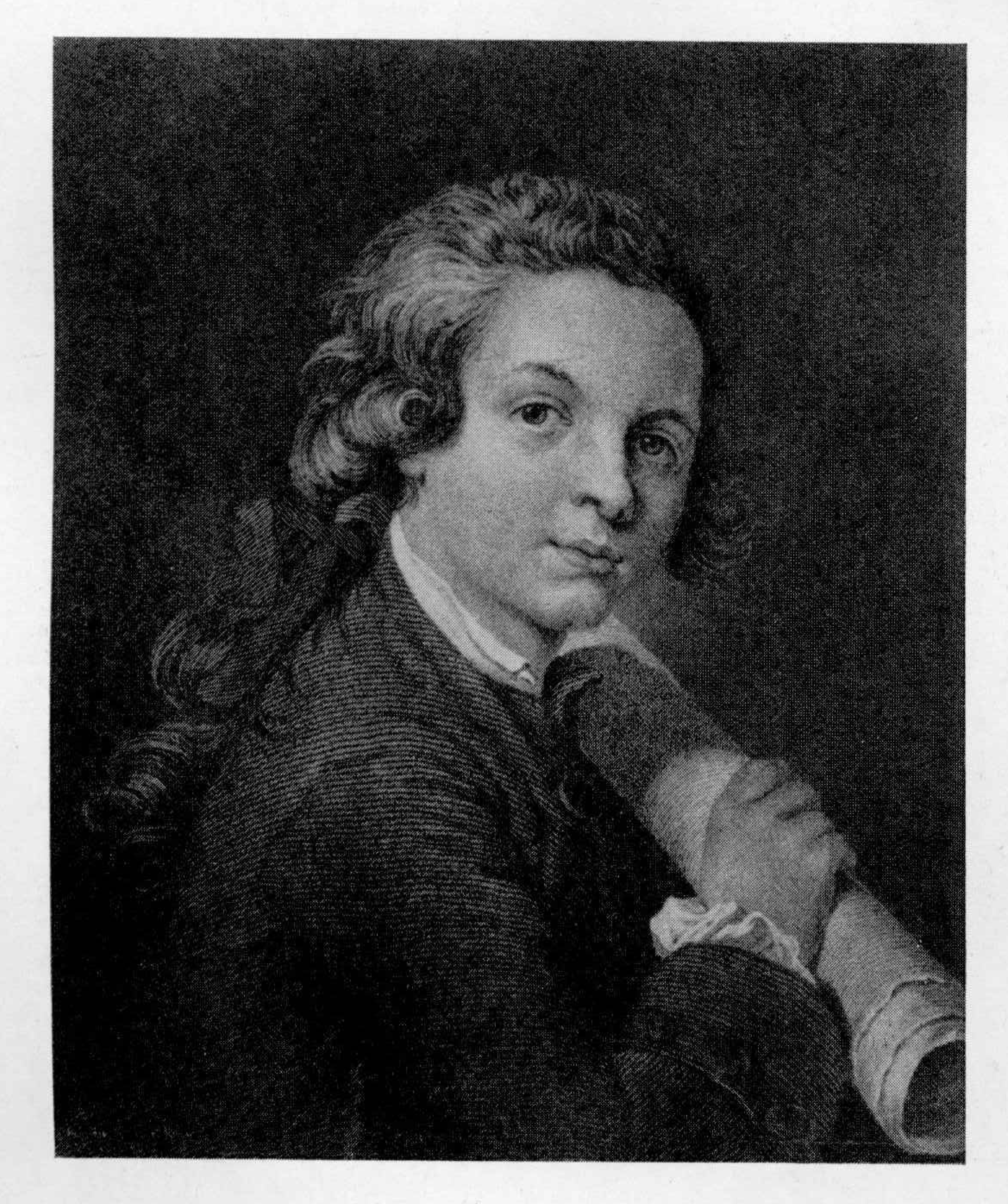
Das jüngst aufgefundene Wachsporträt Mozarts



Titelblatt des kürzlich entdeckten Oratoriums Isacco von Mozart



Eine Partiturseite aus dem Mozartschen Oratorium Isacco



Mozart
1770
Gemälde von Pompeo Battoni



Mozart
1767
Gemälde von Thaddäus Helbling



Mozart

1772

Kreidezeichnung von K. Chr. Klaß



Mozart

1771/72

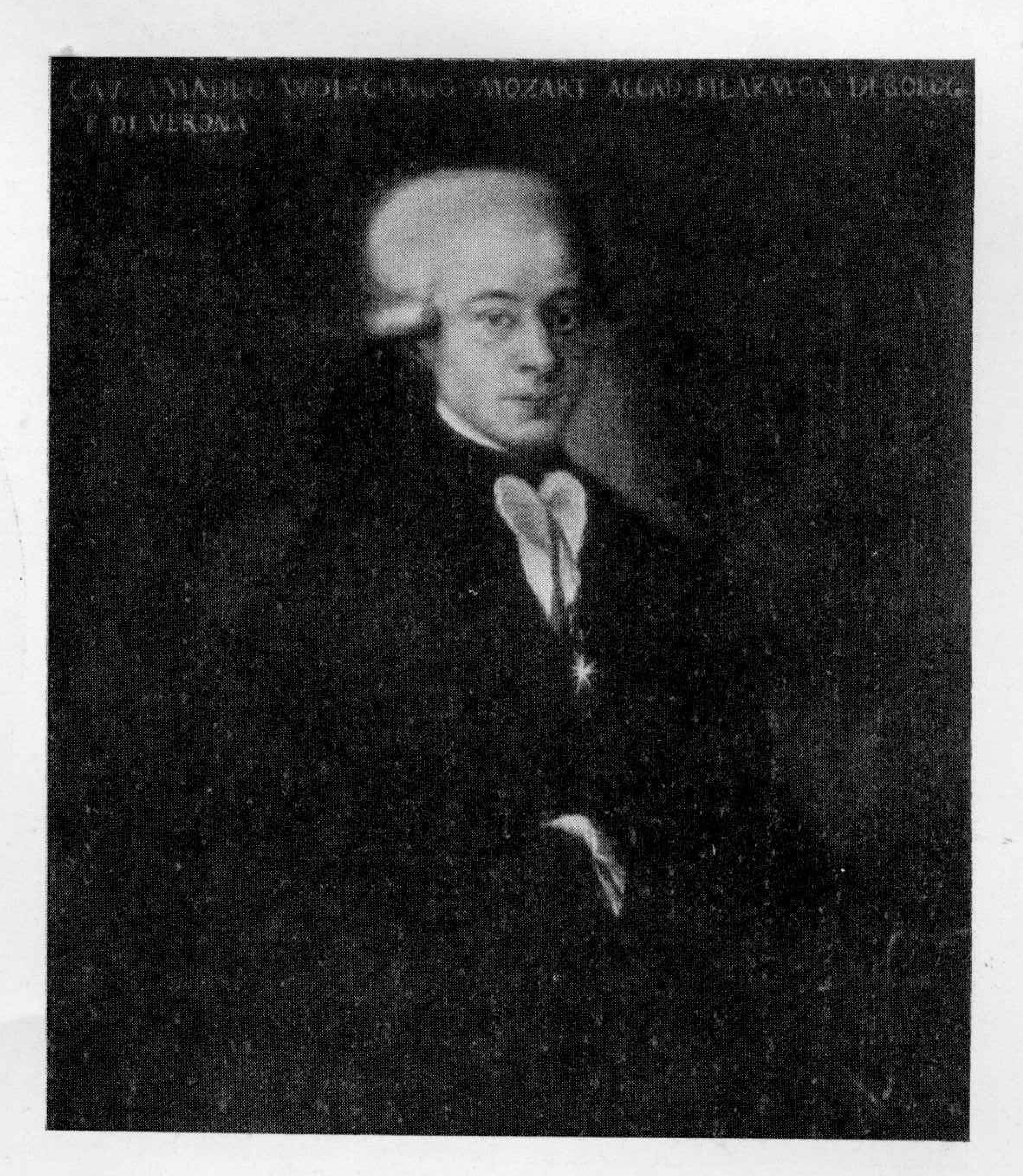
Miniaturporträt. Maler unbekannt



Mozart mit dem Diamantring

1771

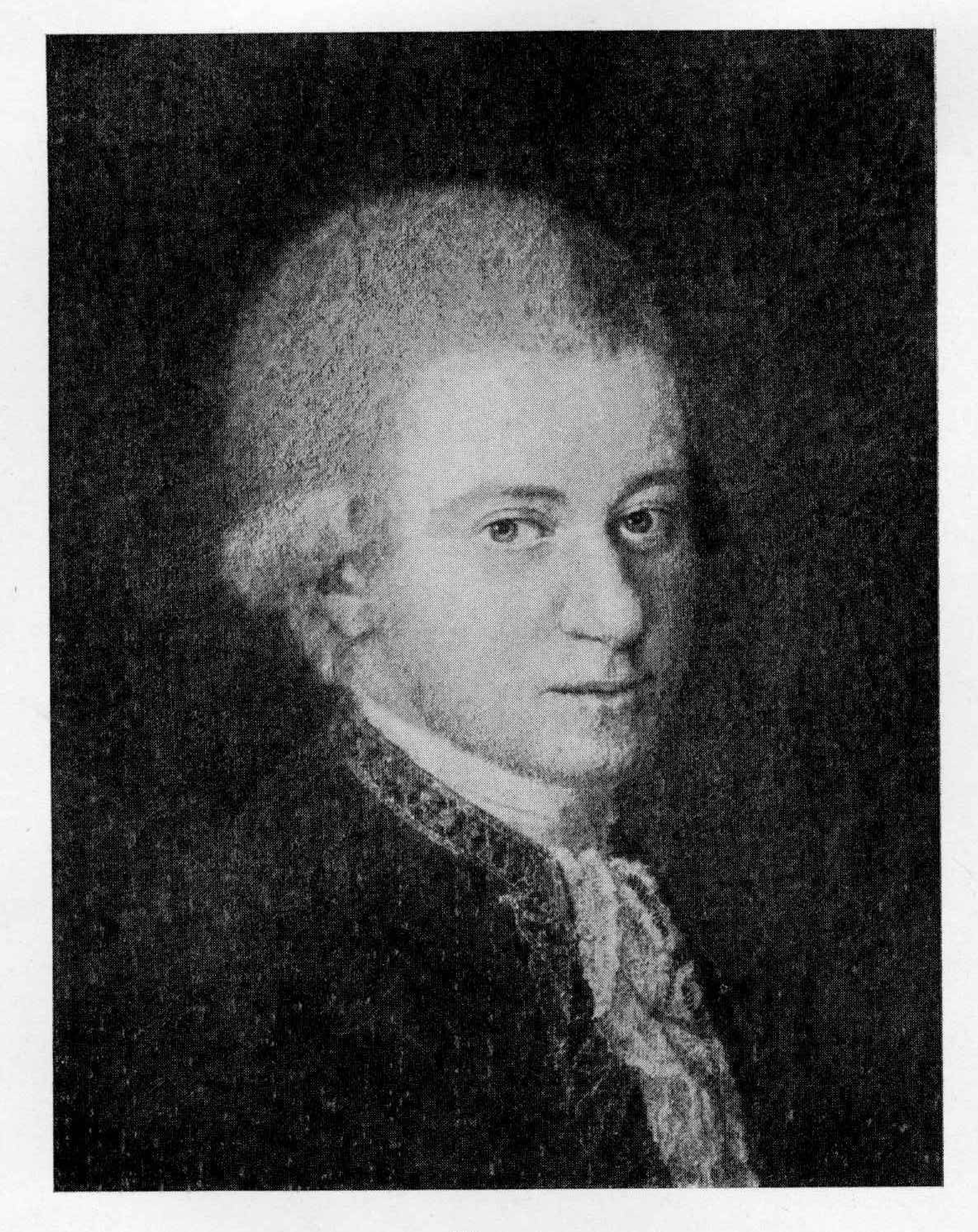
Gemälde. Maler unbekannt



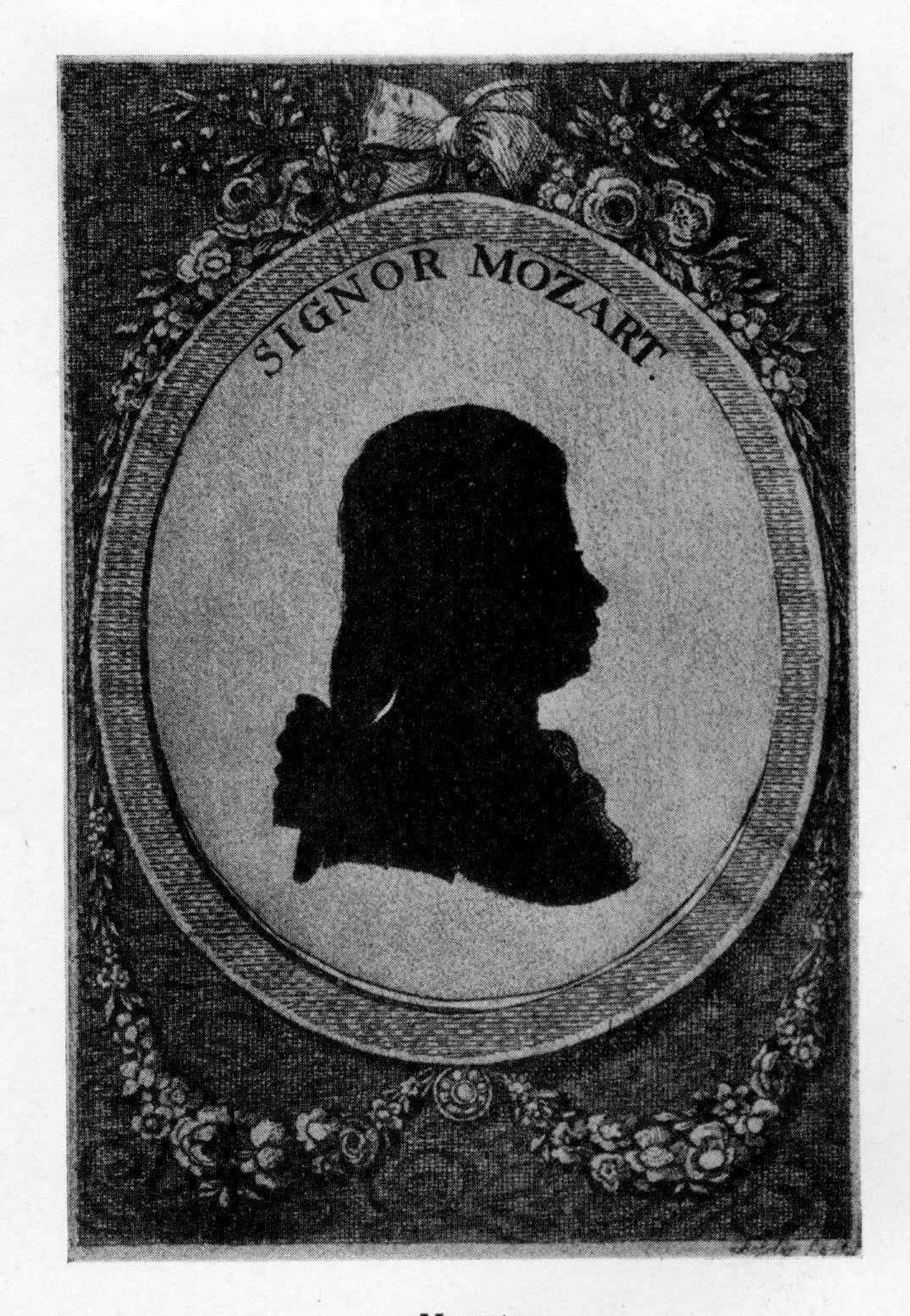
Mozart als Ritter vom goldenen Sporn

1777

Gemälde von de la Croce (?)



Mozart
1780
Gemälde von de la Croce



Mozart
1795
Silhouette von Bossler

Freytag um halb 11 uhr Nachts. Liebstes, bestes Weibchen! —

Eben komme ich von der Oper; — (die Zauberflöte) Sie war eben so voll wie
allzeit. — das Duetto Mann und Weib etc: und das
Glöckchen Spiel im ersten Ackt wurde wie gewöhnlich wieder-
hollet — auch im 2t Ackt das knaben Terzett —
was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall!
— man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.
Nun meine Lebensordnung; — gleich nach deiner Wegsegelung
spielte ich mit Hr: v Mozart (der die Oper beim Schikaneder
geschrieben hat) 2 Parthien Billard. — dann verkaufte ich
um 14 Ducaten meinen Klepper. — dann liess ich mir
durch Joseph den Primus [illegible] schwarzen koffé hollen,
wobey ich eine herrliche Pfeiffe toback schmauchte; dann
Instrumentirte ich fast das ganze Rondó vom Stadler.
in dieser Zwischenzeit kam ein Brief von Prag vom Stadler;
— die Duscheckischen sind alle wohl; — mir scheint Sie
muss gar keinen Brief von dir erhalten haben — und doch kann
ich es fast nicht glauben! — genug. — Sie wissen schon alle
die herrliche aufnahme meiner teutschen Oper. —

Brief Mozarts an seine Gattin vom 7. und 8. Oktober 1791



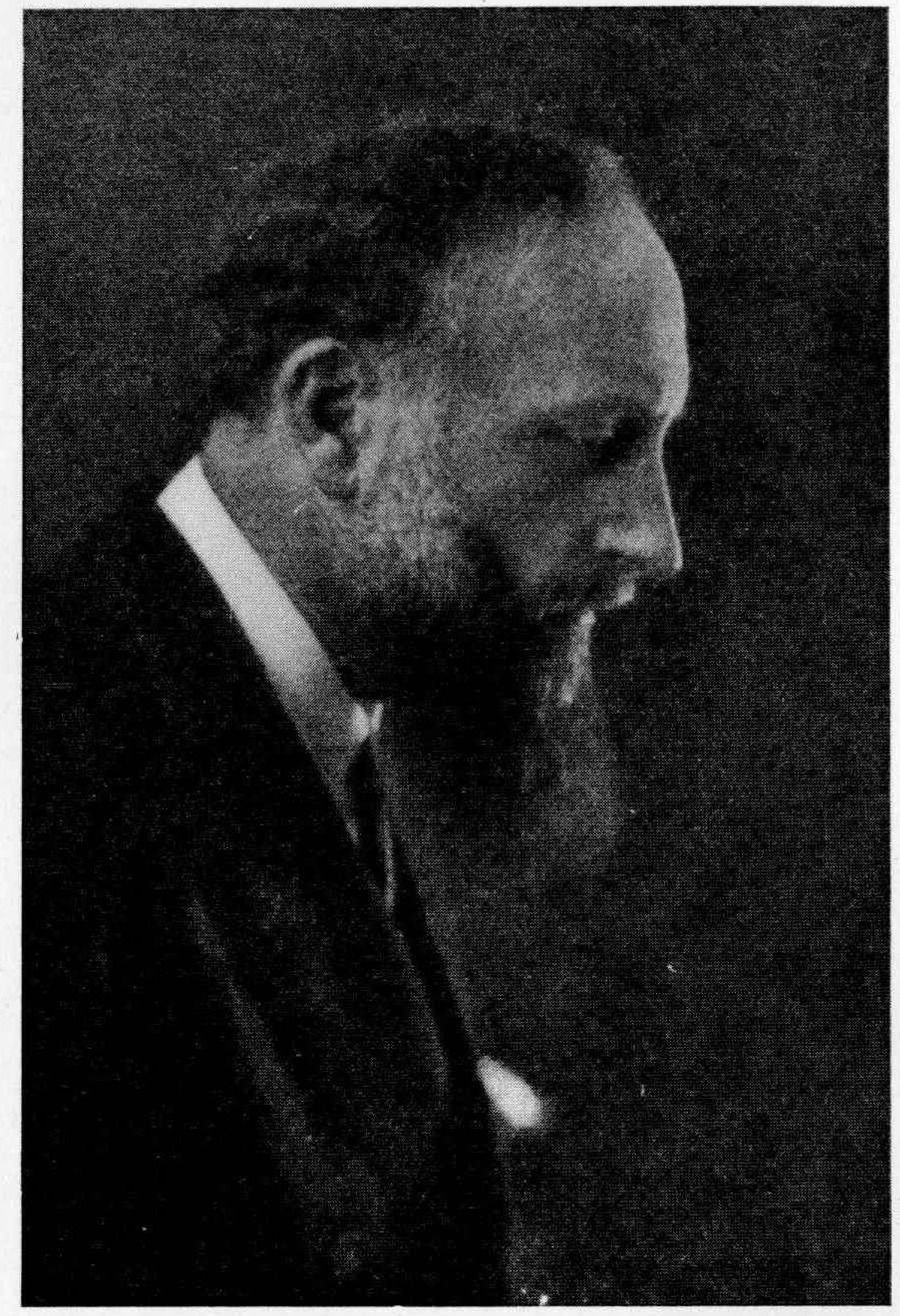
Phototkek, Berlin

Otto Klemperer



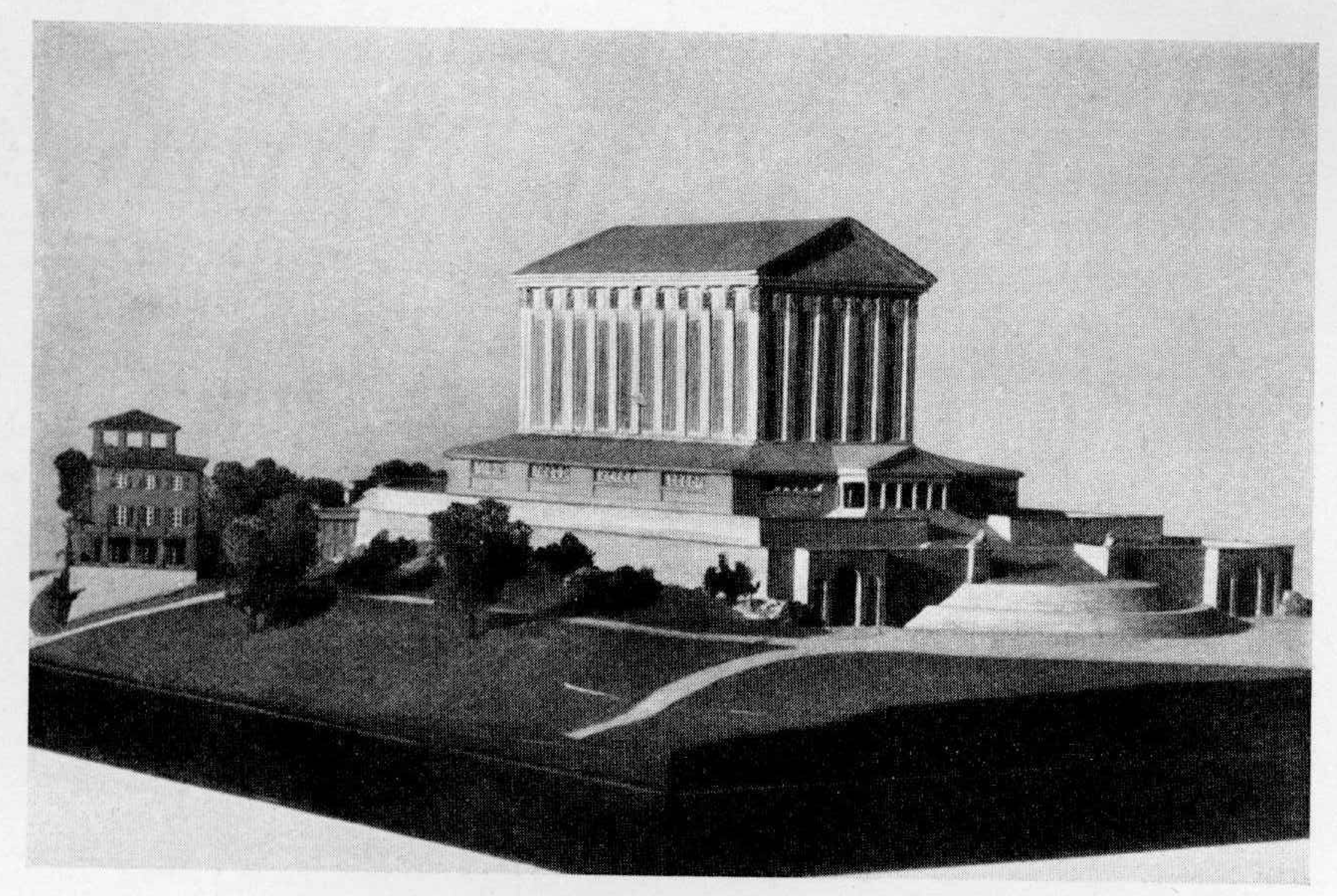
Atelier Jacobi, Charlottenburg

Conrad Ansorge



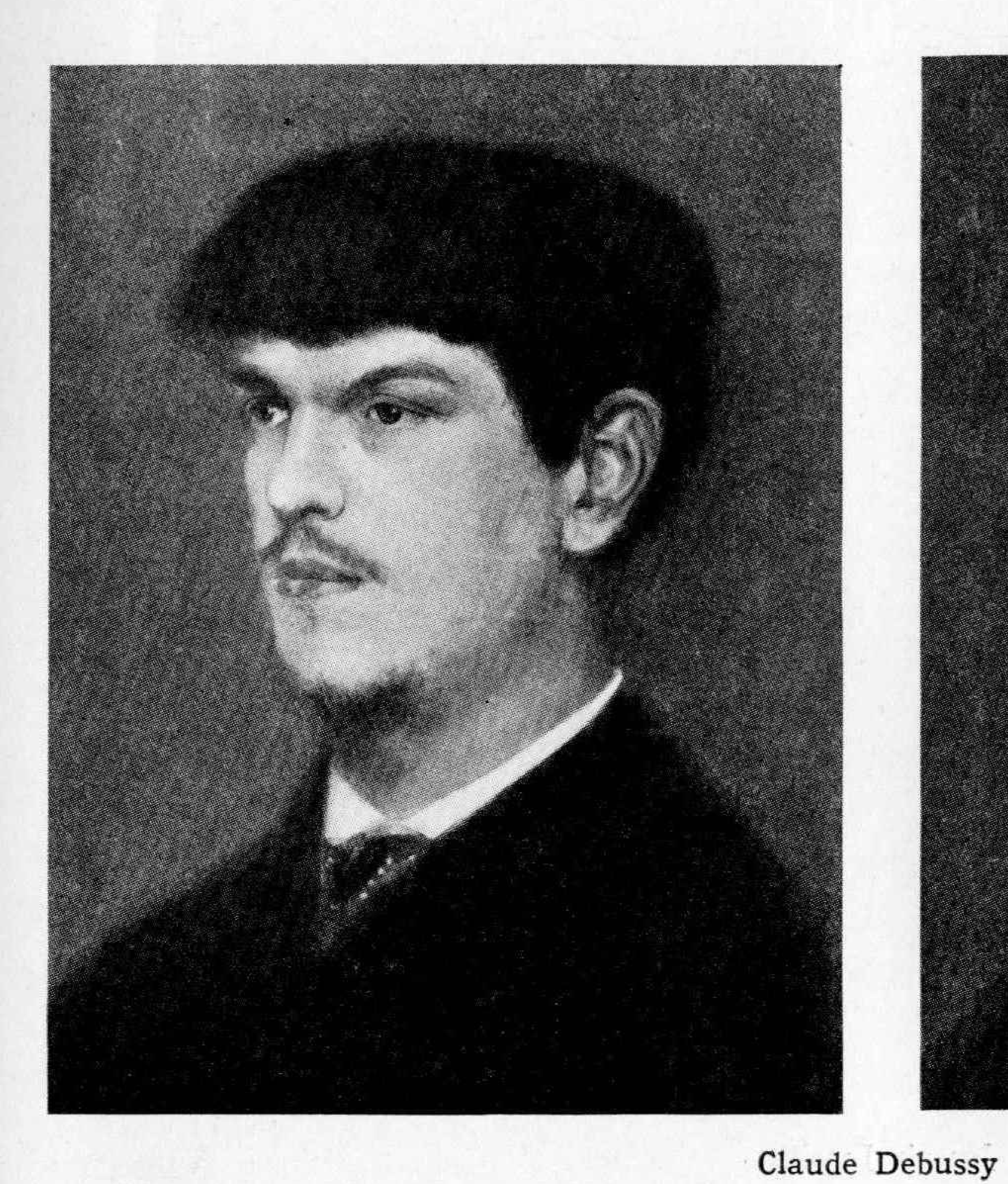
Fata-B. Caldasella, phot.

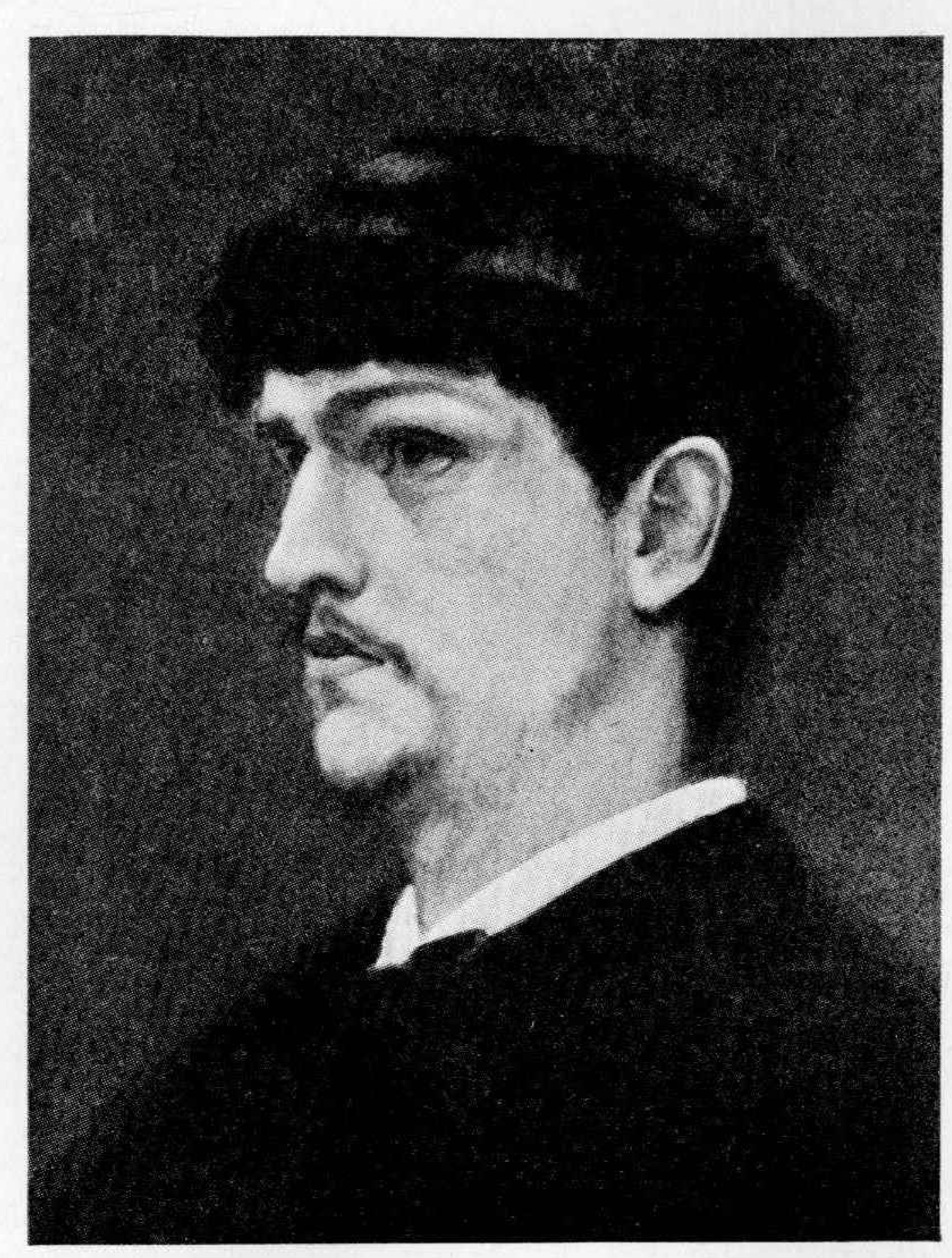
Ernest Ansermet



Kühn & Hitz, Baden-Baden, phot.

Das für Baden-Baden in Aussicht genommene Sinfoniehaus
Architekt Ernst Haiger

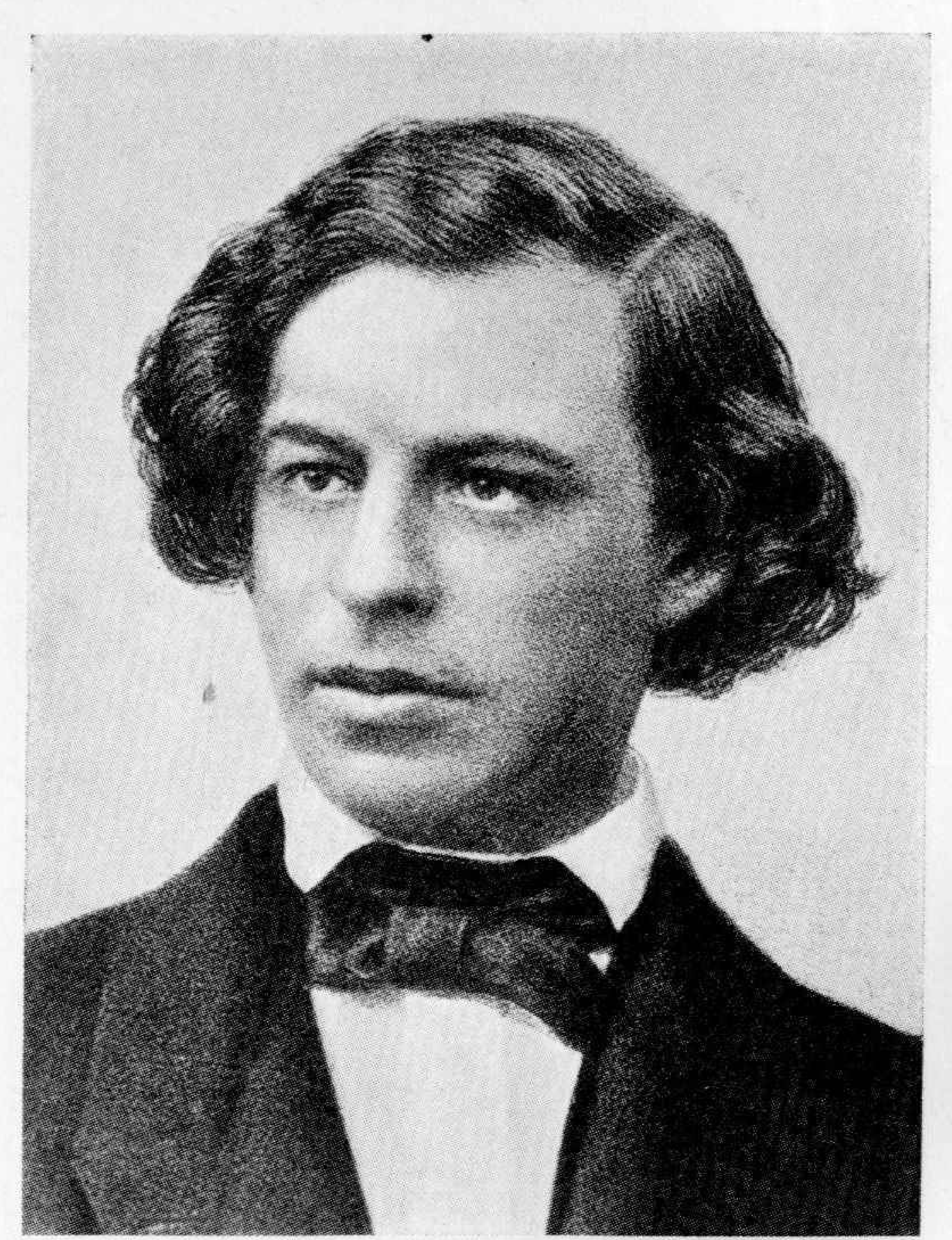




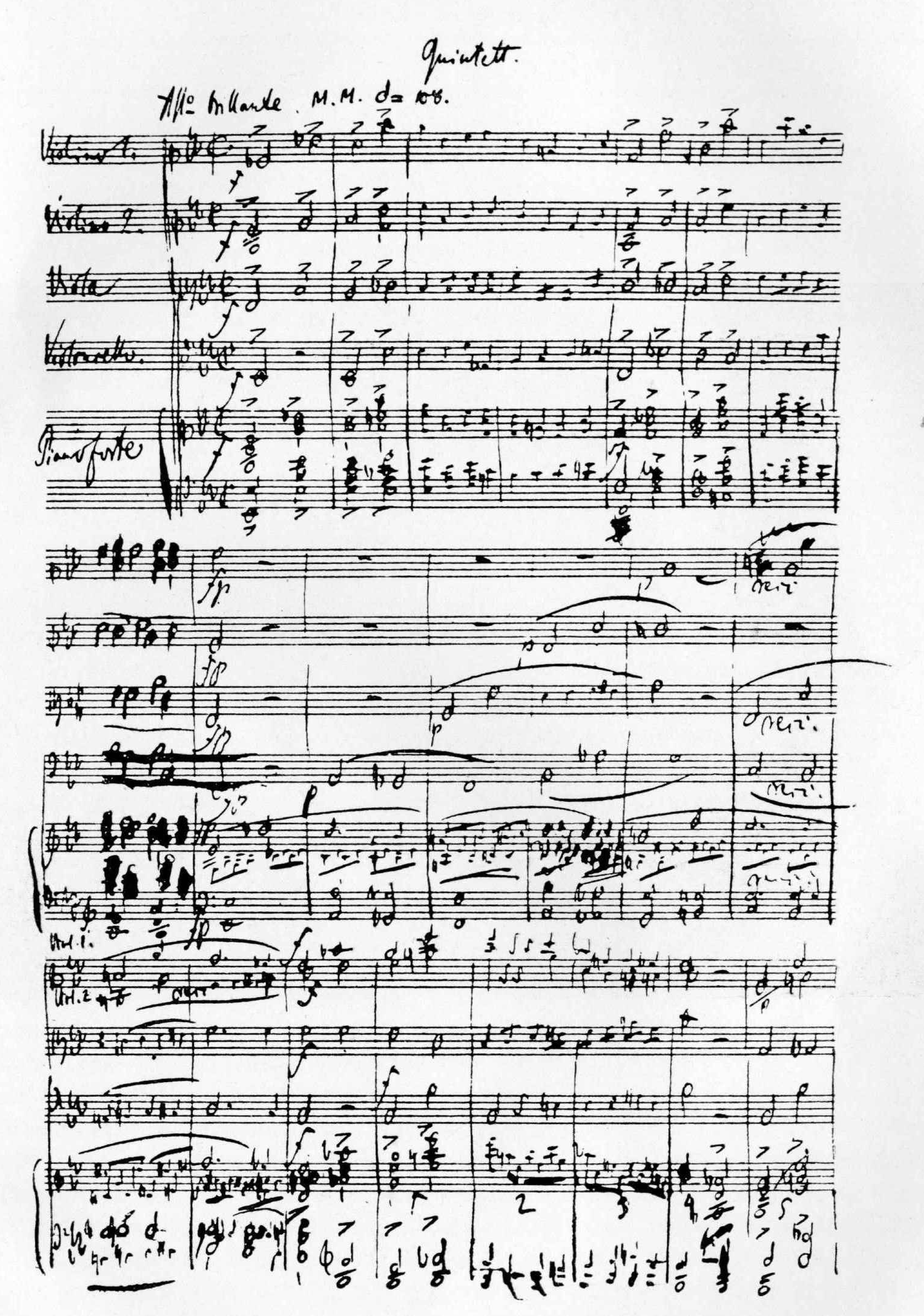
Claude Debussy

nach dem Gemälde von Marcel Baschet

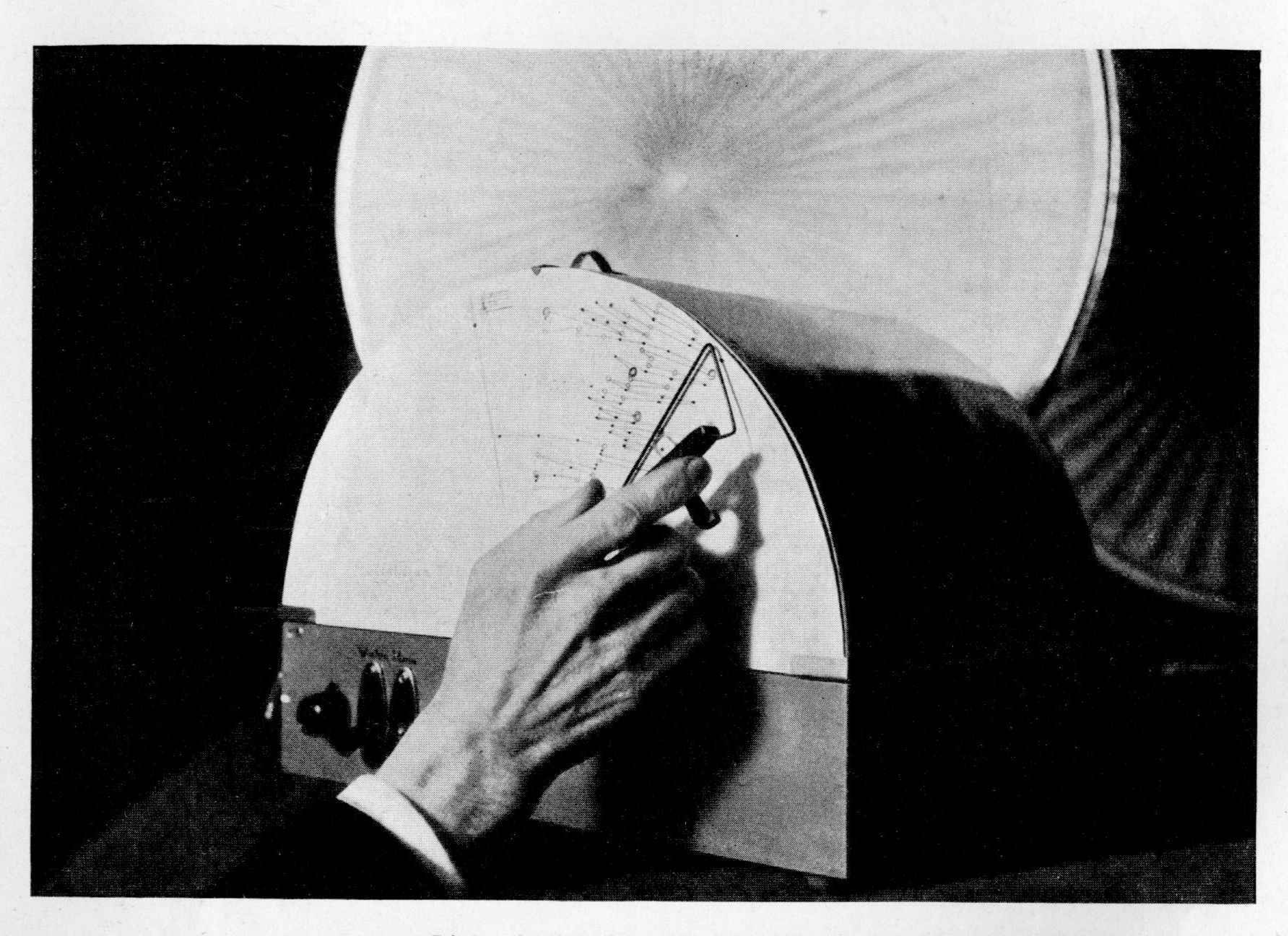
nach dem Gemälde von Henri Pinta

Joseph Joachim



Die erste Partiturseite des Klavierquintetts op. 44 von Robert Schumann



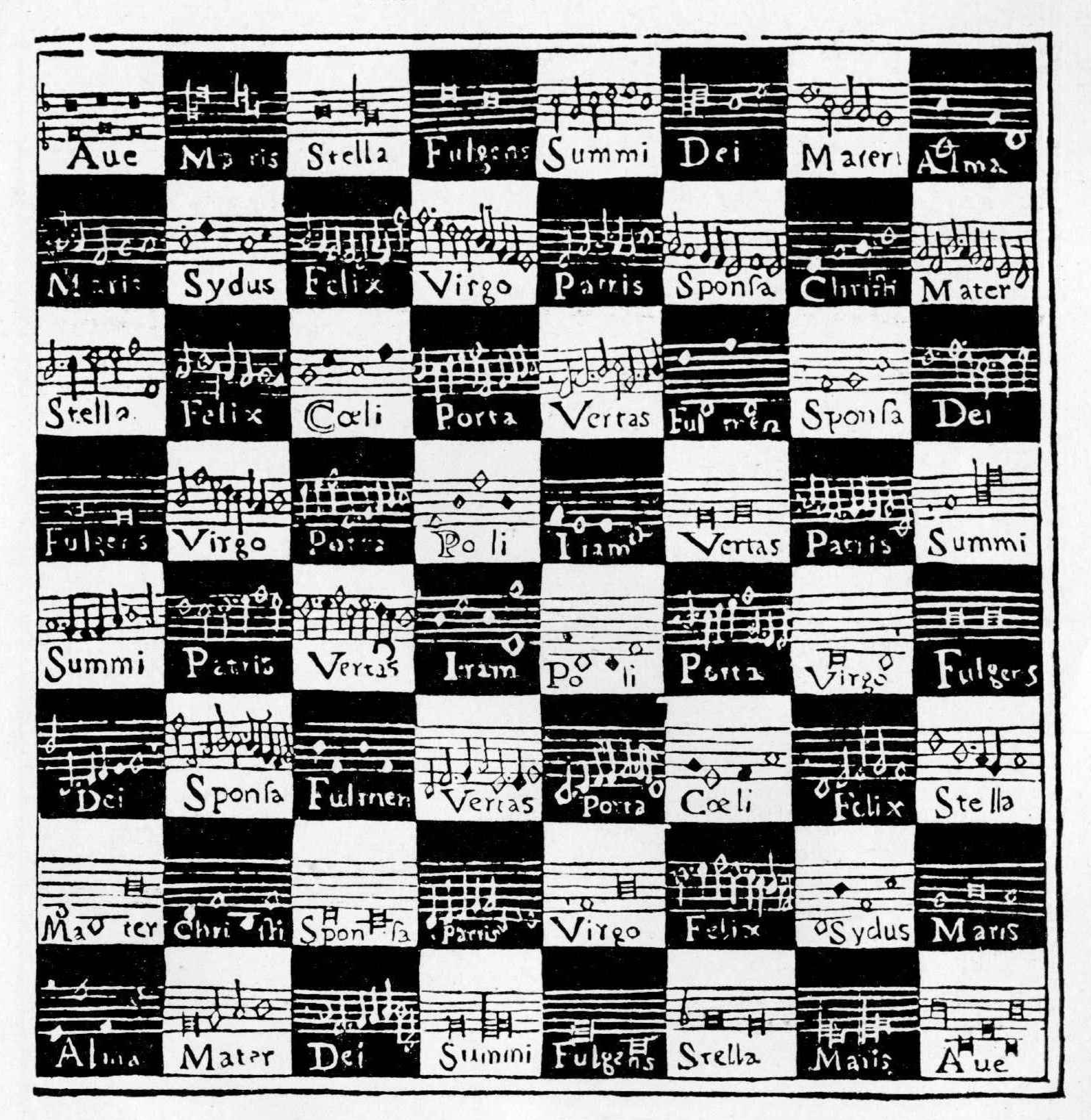
Die radio-elektrische Bertrand-Orgel

QVATVOR VOCVM VNIO.

CANON.

Quod appoſitum eſt & apponetur, per verbum Dei benedicetur.

SAPIENTI PAVCA.



Adonde falta la habilidad del entallador, ſupla la diligencia del Lector.

Ddddddd *Enigma*

Bermudo: El libro ilamado declaracio de instrumentos
Ossuna, 1555

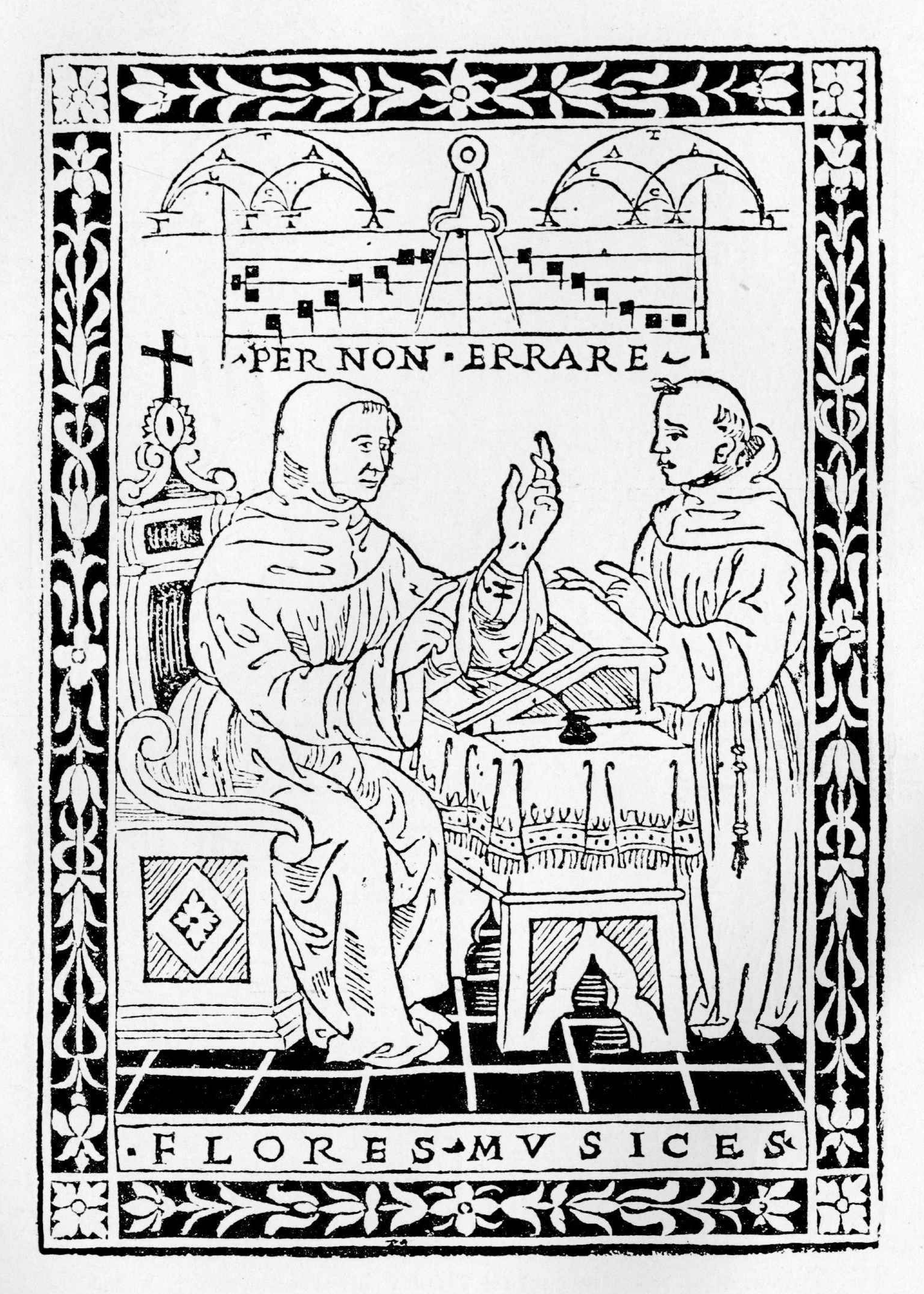


Judenkunig: Ain schone kunstliche vnderweisung den rechten grund zu lernen auff der Lautten und Geigen

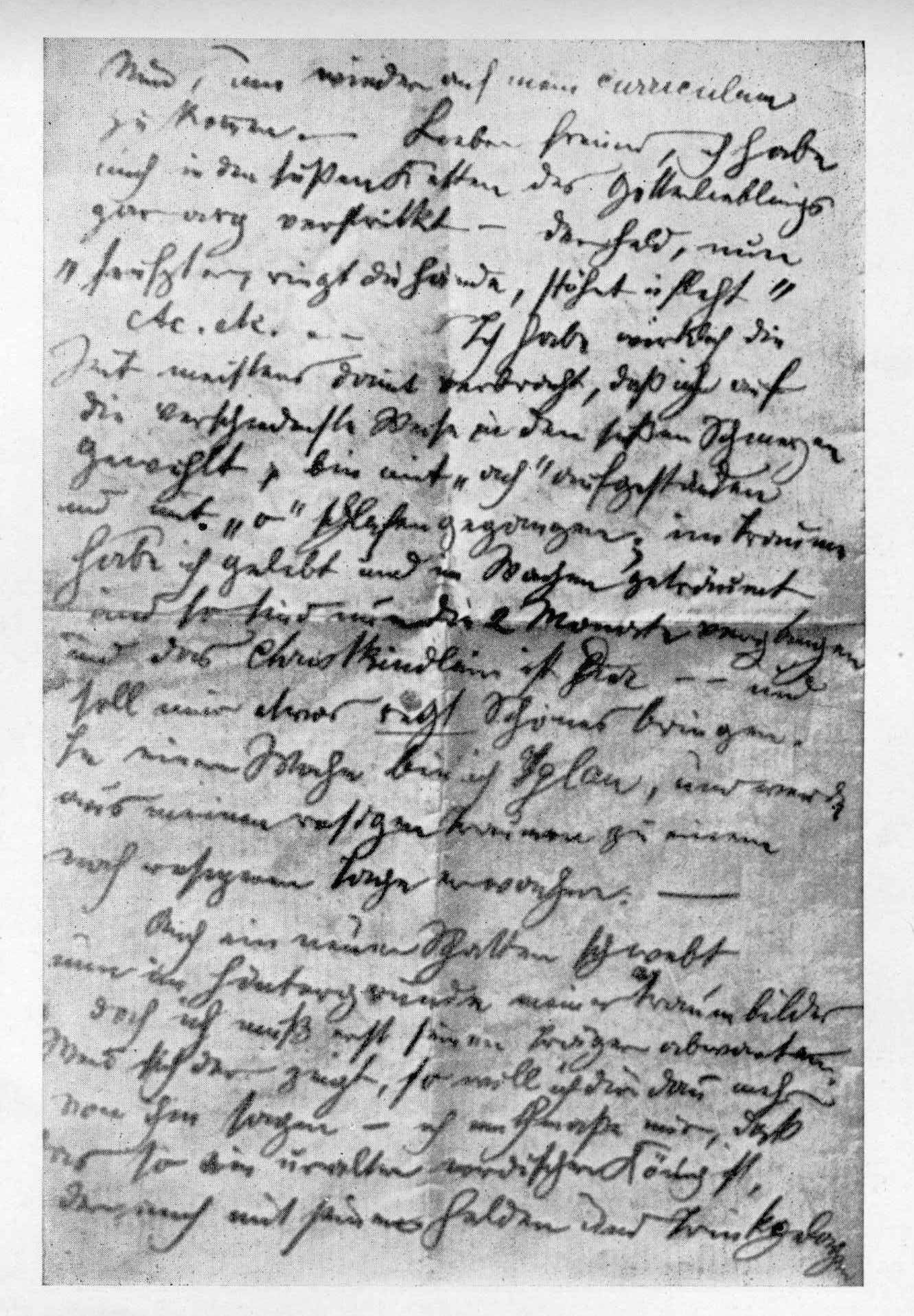
Wien, 1523



Gafurius: Theorica musice
Mailand, 1492



Cannuzi: Regule florum musices
Florenz, 1510



Brief Gustav Mahlers an Anton Krisper

und meiner Küsse hauchen es, [illegible]
Ich habe auch diesen Hippokrene ganz [illegible]
nun, wes das Herz voll ist, von dem
geht der Mund über.

Nun genug der verhaßten
Leichenbitter — ich habe mich gezwungen
einen heiteren Pastoralstyl anzuschlagen,
um nicht in das alte abgedroschene
Lamento hineinzufallen.
Ich will nicht seufzen, doch auch nicht lächeln.
In meinem Herzen halten einige Escadronen Verwünschungen und Flüche im
Quartier; die will ich nun ausmarschieren
lassen. — Hole der Satan dieses [illegible]
[illegible]dasein! — Meine Augen sind
wie ausgetrocknete [illegible] — [illegible]
Tropfen steckt mehr drin; die Betrübnisse
dieser Welt soll ich alle kosten, und kein
einziger soll mir erspart bleiben. —
Das wird dir [illegible] scheinen, — [illegible]
[illegible]: ich fürchte, bald im Hause zu sein.

die [illegible] Beschlüsse zu
[illegible]. Bis dahin lebe recht wohl, und
schreibe bald. Ich will nun schlafen
gehen, damit ich [illegible] Ruhe.
Gute Nacht, lieber Anton! Gute Nacht.

Dein treuer
Gustav Mahler

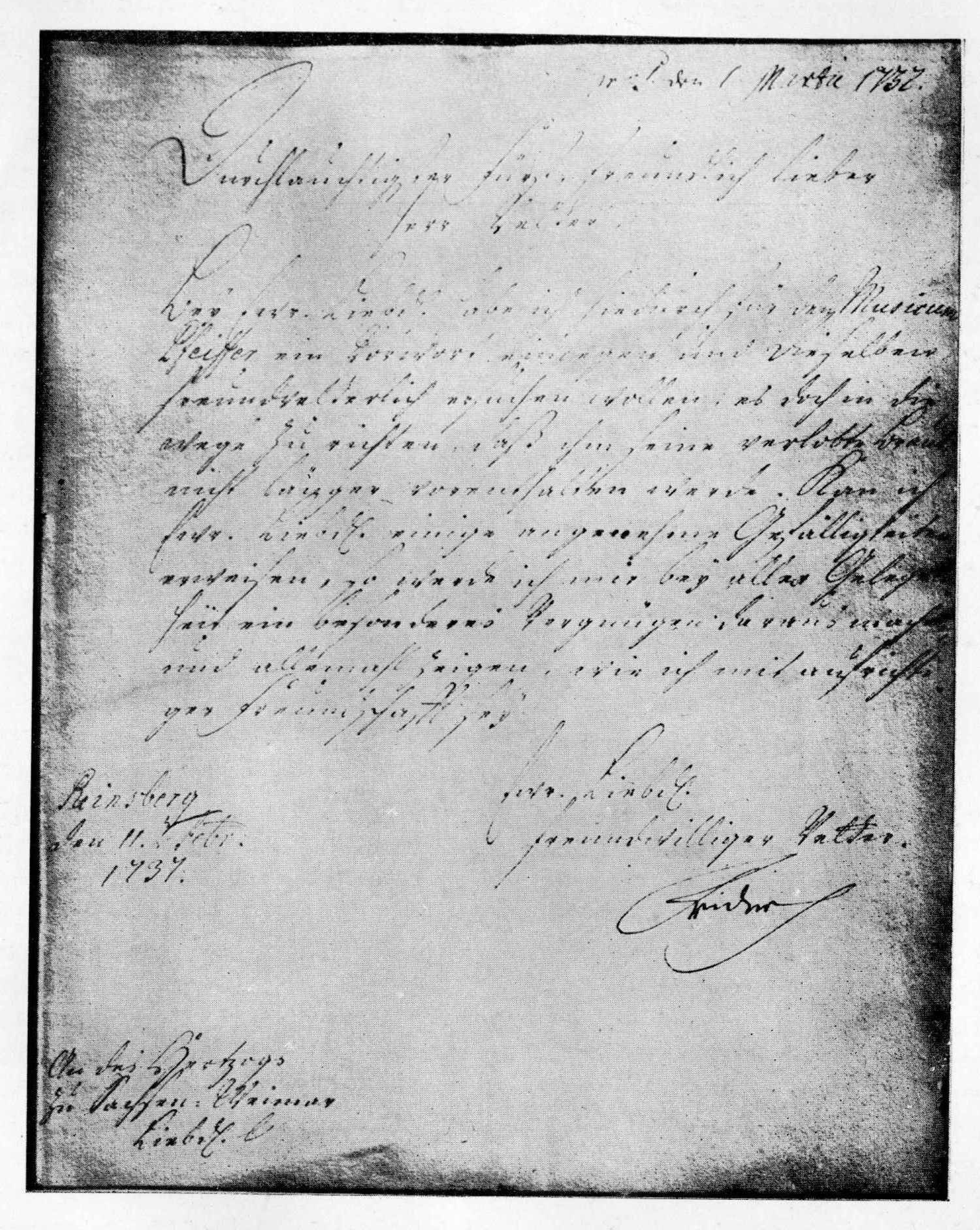
Wien, Cottage-Verein, Karl-Ludwigstraße
No 24.

[illegible], [illegible] 5 [illegible]
— aber [illegible]
[illegible]

Wien 14. December. Diesen Brief trage
ich schon 8 Wochen [illegible] in der Tasche
herum. Antworte sofort!

Den Freitag fahre ich nach Hause!

Brief Gustav Mahlers an Anton Krisper



[illegible] den [illegible] Martii 1737.

Durchlauchtigster Herzog, freundlich lieber Herr Vetter.

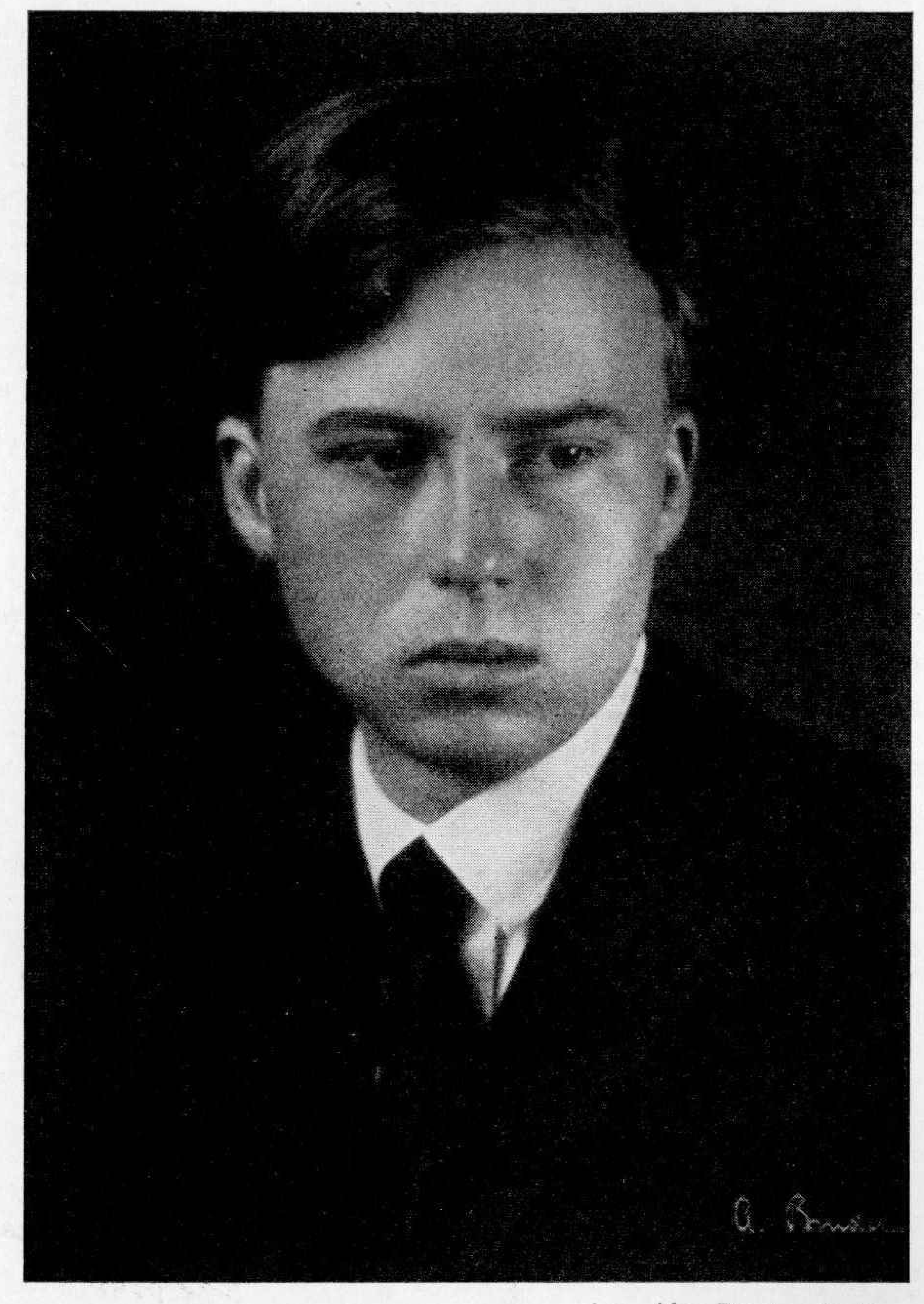
[illegible] Musicum Pfeiffer ein [illegible] freundvetterlich ersuchen wollen, [illegible] dass ihm seine verlobte Braut nicht länger vorenthalten werde. Kann ich Ew. Liebden einige angenehme Gefälligkeiten erweisen, so werde ich mir bey allen Gelegenheiten ein besonderes Vergnügen daraus machen und allemahl zeigen, wie ich mit aufrichtiger Freundschaft bin

Reinsberg den 11. Febr. 1737.

Ew. Liebden freundwilliger Vetter.
Friedrich

An des Herzogs zu Sachsen-Weimar Liebden.

Brief Friedrichs des Großen an Herzog Ernst August von Weimar vom 11. Februar 1737

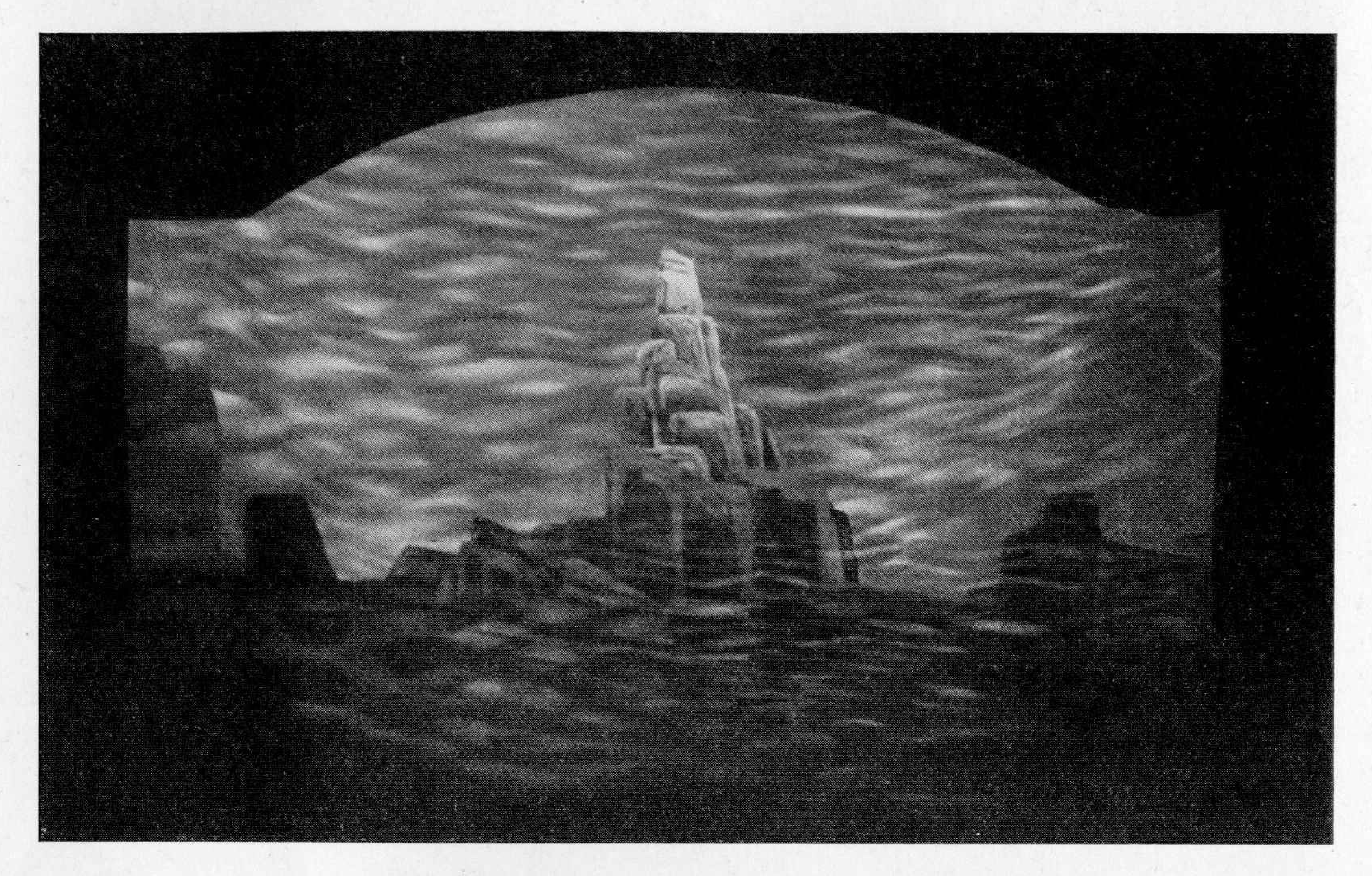


phot. Alex Binder, Berlin

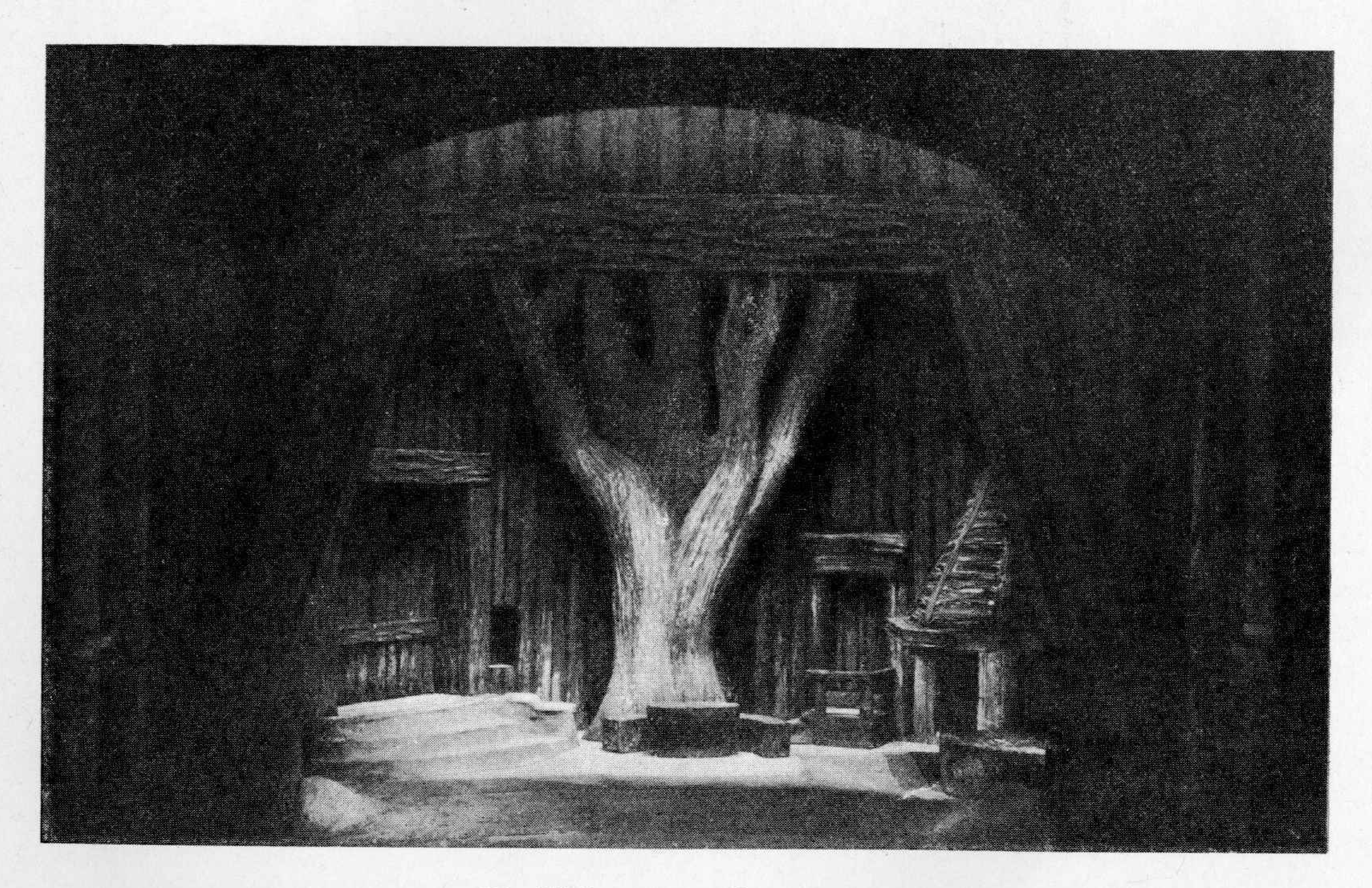
Wolfgang Graeser †



Michael Praetorius
beim Leichenbegängnis des Herzogs von Wolfenbüttel
zwischen zwei Chorherren das Kreuz tragend



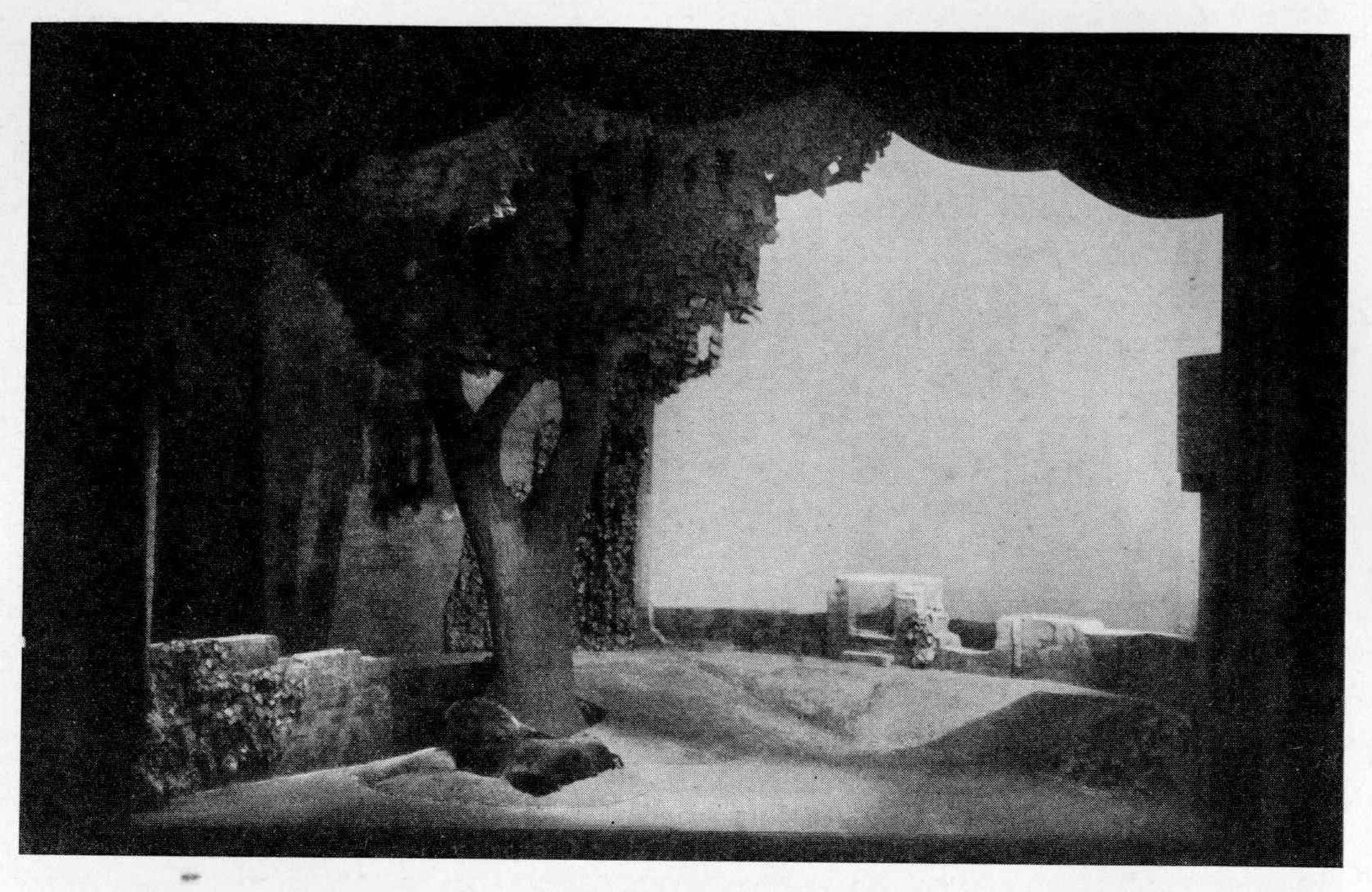
Das Rheingold: Auf dem Grunde des Rheins



Die Walküre: Hundings Hütte

Bayreuther Festspiele 1928

Aufnahmen von Photo-Ramme, Bayreuth



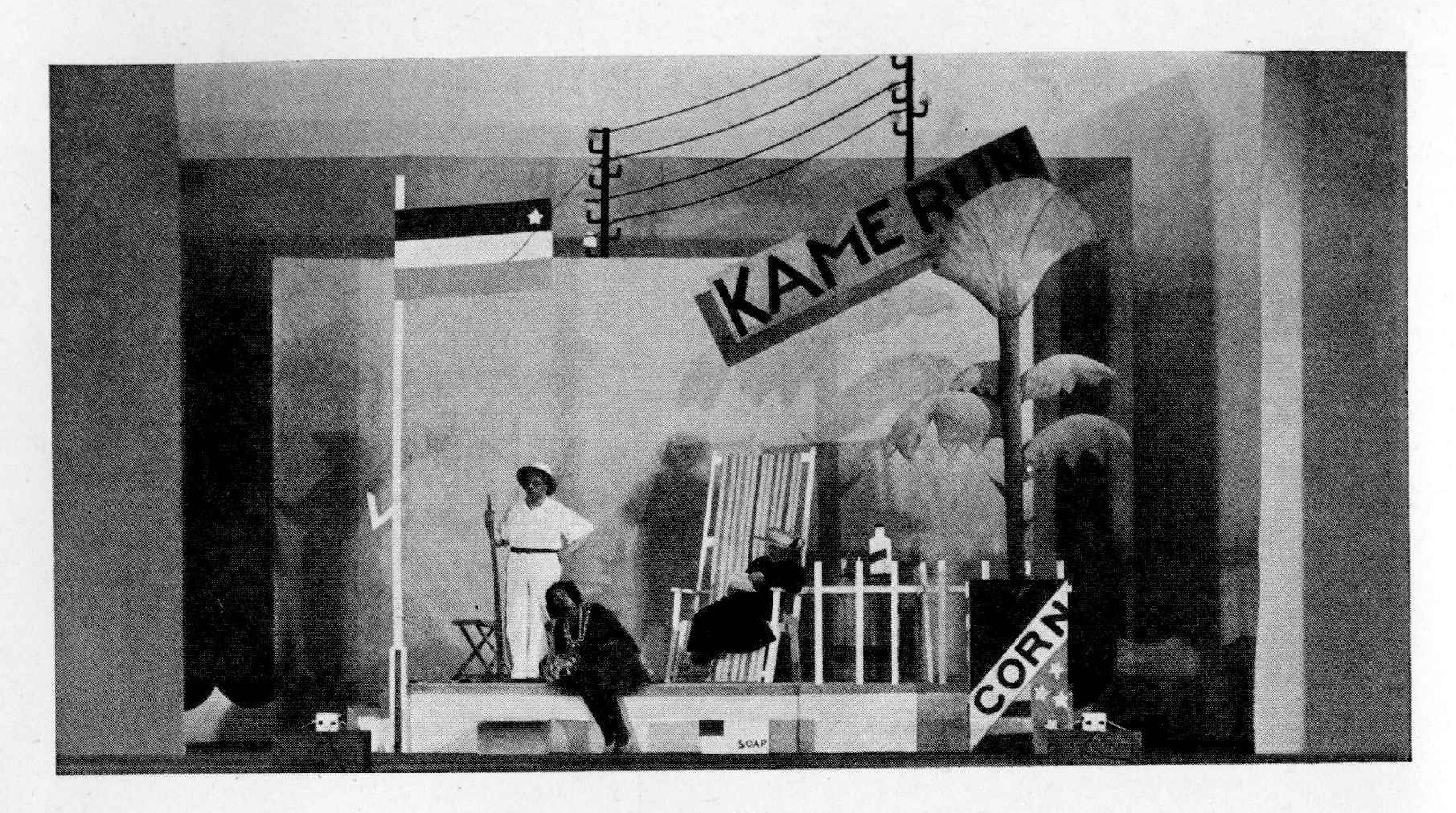
Tristan und Isolde: Tristans Burg Kareol



Parsifal: Heide (Zweiter Aufzug)

Bayreuther Festspiele 1928

Aufnahmen von Photo-Ramme, Bayreuth



In zehn Minuten
Kammeroper von Walter Gronostay



Tuba mirum
Kammeroper von Gustav Kneip

Bühnenbilder der Uraufführungen in Baden-Baden 1928
Aufnahmen von Hugo Kühn, Baden-Baden